



3 1761 03935 3131

NB  
90  
W56  
1885

UNIVERSITY  
TORONTO  
LIBRARY







DEUTSCHE LITTERATURDENKMALE  
DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS  
IN NEUDRUCKEN HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SEUFFERT

— 20 —

# GEDANKEN

ÜBER DIE

## NACHAHMUNG DER GRIECHISCHEN WERKE

IN DER

## MALEREI UND BILDHAUERKUNST

VON

### J. J. WINCKELMANN

ERSTE AUSGABE 1755 MIT OESERS VIGNETTEN



37932

STUTT GART

G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG.

1885

NB  
90  
W56  
1885

## Einleitung.

---

Es war ein glücklicher Gedanke, Winckelmanns erste Schrift, welche er mit der Unterstützung seines Gönners P. Rauch in nur 50 Exemplaren drucken liess, in ihrer ursprünglichen Gestalt und Verzierung herauszugeben. Nicht als ob sie bedeutend von der zweiten Ausgabe abweiche. Der Verfasser hatte, wie sein Brief an Stosch vom Jahre 1756 meldet (Donauesch. Ausg. 10, S. 146), darin einige Verbesserungen angebracht; nur ihrer zwei sind wesentlich. Die Verwechslung des Parrhasius und Aristides S. 40 wird § 158 durch die Verbindung beider Namen 'Parrhasius, der wie Aristides die Seele schilderte', berichtigt. In der Beschreibung der drei sogenannten Vestalinnen S. 21 war nur auf die Verschiedenheit der Köpfe in den beiden kleineren Bildsäulen hingewiesen worden; die zweite Ausgabe spricht § 65 das richtige Urteil aus, dass der eine Kopf neu ist (Hettner, Bildw. der kgl. Antikensamml. in Dresden Nr. 262). Aber schon in dem Sendschreiben § 11 wird der Zweifel ausgesprochen, ob es wirklich Vestalen seien, später (2, 135) nennt Winckelmann die drei Werke, bekanntlich Bildnisse, vorsichtig nur 'bekleidete weibliche Statuen'. Andere Versehen hat er später, ohne die früheren Arbeiten zu berücksichtigen, stillschweigend verbessert. Eine berühmte Statue des Vatikans nennt er § 48 noch Antinous Admirandus; schon 1759 spricht er in der 'Betrachtung der Werke der Kunst' § 10 von dem berühmten, fälschlich sogenannten Antinous im Belvedere.

Den sterbenden Fechter hält er § 31 zweifelnd für ein Werk des Ktesilaus (Kresilas); in der Geschichte der Kunst 9, 2, § 33 meint er, es sei ein Herold. Die Dresdner Ariadne ist ihm S. 21 die Gemahlin des Germanicus; unter den Porträtstatuen der Kaiserzeit kommt sie in der Geschichte der Kunst nicht vor. Andere kleine Irrtümer, über den Ort, wo Sophokles getanzt haben soll, die falsche Gelehrsamkeit in betreff des Parenthyrsus überliess er Lessing zu berichtigen.

Aber es thut wohl, die Schrift in der frischen Gestalt wieder zu sehen, worin sie die Zeitgenossen entzückte und zur Reinigung des Geschmacks das Signal gab, so wie sie aus Oesers Hause wie eine bewaffnete Minerva hervorsprang. Dazu gehören wesentlich auch die drei Vignetten von Oeser, die verkleinert, aber wie die Vergleichung der Originalgrösse der dritten (Sokrates) bei Dürr (A. F. Oeser S. 57) zeigt, im wesentlichen treu wiedergegeben werden, gefällig in der Erfindung, in der Zeichnung marklos und verschwommen. Die Wahl der Gegenstände hatte der Schriftsteller selbst getroffen; sie wird in den Briefen vom 3. und 4. Juni 1755 (10, S. 111. 115) erläutert. Den Titel ziert das Opfer der Iphigenie, es 'ist die Nachahmung'. Timanthes zeichnet die Handlung; auf seiner Tafel steht der Halbvers aus Euripides Iphigenie in Aulis v. 1550 *ὀμμάτων πέπλον προθείς*: er weist auf Agamemnon hin, welcher an eine Säule gelehnt das Haupt verschleiert, ein Symbol des Grundgedankens der Schrift, der Ruhe und Mässigung im leidenschaftlichen Affekt. Die Widmungsvignette stellt einen Perser dar, welcher seinem Könige das Einzige bringt, was er hat, eine Schale Wassers, und bezeichnet die Bescheidenheit des Verfassers, welcher seinem Fürsten nur eine geringe Gabe überreicht. Das dritte Kupfer am Schlusse, künstlerisch das gelungenste, hätte man gern mit einem andern vertauscht. Neben Sokrates, welcher die drei Grazien meisselt, steht der Wasserkasten, durch dessen Gebrauch zur allmählichen

Hebung des Modells die Technik der Bildhauerkunst verbessert werden sollte — ein unglücklicher Versuch, der, wie Justi, Winckelmann 1, S. 424 nachweist, auf einem Missverständnis Vasari's beruht.

Es ist nicht Oesers Radiernadel allein, welche an dem Werkchen arbeitete. Auch eine Reihe von Nachrichten und Urteilen über neuere Kunstwerke theilte er seinem Freunde mit; von der Empörung der Wiener Künstler über die Auslieferung der drei Vestalinnen 1736 wusste er als Augenzeuge zu berichten (S. 22); das ungemessene Lob der Kuppelgemälde Grans in der Wiener Bibliothek (S. 41), die Bewunderung des Bildhauers Matielli (S. 23), die Anpreisung manierterter Werke und Meister (vgl. Schlegel's Werke 12, S. 337; Dürr S. 52) rührt aus Oesers Munde her, ja sogar der persönliche Verdruss desselben über die Abweisung seiner Entwürfe zur Verzierung des Jagdschlusses Hubertsburg (vgl. Werke 1, S. 106. 10, S. 110) lagerte sich in Winckelmanns Schrift S. 43 ab. Von Oeser endlich erbte er den Widerwillen gegen das Schnörkel- und Muschelwerk der Mode, so wie die übertriebene Liebe der Allegorie, die ihn noch 1766 zu seiner am wenigsten gelungenen Schrift begeisterte. Kurz man darf behaupten, dass fast ein Viertel der Schrift mehr oder weniger unmittelbar Oesern verdankt wurde. Auch die versteckten Angriffe auf mächtige, in dem Winckelmann zugänglichen Künstlerkreise verhasste Personen, v. Heinecke, Oesterreich, Riedel (vgl. den Brief an Uden vom 3. Juni 1755. Berendis 25. Juli) gehören dazu. Sie haben dazu beigetragen, das Interesse der klatschsüchtigen Residenz zu erregen, späteren Lesern, wie Goethe richtig bemerkt, das Verständnis erschwert, bis Justi die damaligen Verhältnisse ins Licht gestellt hat. In der ersten Gestalt scheint die Polemik schärfer und deutlicher gewesen zu sein (an Uden a. a. O.), für den Druck musste 'bedächtlicher verfahren' werden. Indessen ersparte der Verfasser seine

Pfeile für das darauffolgende Sendschreiben und die Erläuterungen.

Ueber neuere Werke war Winckelmann grossenteils auf das Urteil seiner Freunde angewiesen; er war fast 38 Jahre alt geworden, ehe er eine grosse Gemäldesammlung genauer kennen lernte; auch das Gebiet, worauf sein Ruhm sich gründet, war damals noch ein ziemlich beschränktes. Von den Eindrücken abgesehen, welche ihm in Potsdam geworden, aber im Staube der Bünauschen Bibliothek erstickt waren, hatte er in Dresden eine grössere Zahl antiker Werke, grossenteils in einer ungünstigen Aufstellung gesehen; es ist bewundernswert, dass sie gleich so richtig gewürdigt wurden. Dazu kam die Kenntnis der geschnittenen Steine, worauf ihn Lipperts Umgang führte. Durch ihn und durch das im Jahr 1720 erschienene Werk von Stosch hatte er sich mit denselben vertraut gemacht, daher entlehnt er einen grossen Teil seiner Beispiele aus diesem verhältnismässig untergeordneten Bereich, versäumt auch nicht, von antiken Münzen Nutzen zu ziehen. Sehr umfassend war dagegen seine reiche Belesenheit; er macht sie geflissentlich geltend und spickt seine Darstellung mit Versen von Algarotti, Addison, alten Dichtern, den Sitten der Indianer, führt die Bücher von Ripa, des Piles, Wright, Turnbull u. s. w. namentlich oder anspielend an und lässt keine Gelegenheit, sie zu widerlegen, vorübergehen.

Dieses Gemisch von entlehnter und selbständiger Kritik mit einer buntscheckigen Gelehrsamkeit giebt einem Werke, das Oeser seinen Schülern als ein Evangelium des guten Geschmacks empfahl, jenen barocken und wunderlichen Charakter, den Goethe an ihm wahrnimmt.

Aber, darf man fragen, was bleibt nach Abzug dieses Beiwerks eigenes und bedeutendes übrig? was hat der Schrift den Beifall der Zeitgenossen erwirkt, und worin besteht ihr bleibender Wert?

‘Die Schrift hat einen unglaublichen Beifall gefunden, und es haben mir grosse Kenner . . . zum Compliment gemacht, dass ich Bahn gebrochen zum guten Geschmack’, rühmt sich der junge Schriftsteller (a. a. O.). Neben Hagedorn, jenem Kenner, war wol das Dresdener Publikum grösstenteils auf seiner Seite; es mögen persönliche Stimmungen bei Hofe dazu mitgewirkt haben, dass man die Streitschrift, wie man sie auffasste, gegen Heinecke und seinen Anhang sogar abschrieb. Schwerer wiegt der Beifall unbefangener Richter. Wetteifernd übersetzte man das Werk in fremde Sprachen, mehrmals ins französische, ins englische, unternahm eine italienische Bearbeitung; Ehren, welche wenigen prosaischen Büchern widerfahren waren, der deutschen Litteratur wachsendes Ansehen versprochen. Im Vaterlande wunderten sich geschwätzig Kritiker wie Klotz, aufstrebende Talente wie Nicolai über den originellen Stil und die neuen Ansichten, Lessing fühlte sich angeregt, Hamann war geneigt, diesen ersten Versuch über Winckelmanns spätere Werke zu setzen, Klopstock verband 1760 seine lobende Anerkennung mit der Verteidigung christlicher Conceptionen; das gründlichste und begeisterteste Verständnis fand der Schriftsteller bei dem jungen Herder, dessen Verdienste um die Würdigung der Antike und insbesondere Winckelmanns Schöll trefflich dargestellt hat (Gesammelte Aufsätze S. 152 ff.). In seiner frühesten Schrift ‘Fragmente’ 1767 preist der dreiundzwanzigjährige Jüngling ‘den Ruhm der Deutschen selbst unter römischem Himmel’, 1769 in den Kritischen Wäldern urteilt er: ‘seine erste Produktion von der Nachahmung ist mit der reichsten Salbung und gleichsam in der aufwachenden Morgenröte seiner Empfindung geschrieben’. Endlich wird die vorliegende Schrift in dem ‘Denkmal’ 1781 eindringlich gewürdigt: ‘Winckelmanns erste Schrift ward in Oesers Hause geschrieben, und Oesers fein andeutender Geist ist bis auf die hohe Liebe zur Allegorie in ihr merkbar. In diesem Schriftchen

liegt dünkt mich die ganze Knospe von Winckelmanns Seele. Was Winckelmann in Rom sehen sollte und wollte, trug er schon in sich'. Auch Goethe misst mit scharfen Augen die Vorzüge und Mängel der Schrift ab. In seinem klassischen Urteil unterscheidet er die vorübergehenden Stimmungen und Abneigungen, welche in Dresden damals vorwalteten, das 'Wunderliche in Stoff und Form' von Hauptgedanken, er rühmt die 'köstlichen Grundstellen', den 'rechten Weg' zu dem 'letzten Ziel der Kunst, dem richtig aufgesteckten'.

So ist es in der That. Es war mehr als eine Knospe in dieser Erstlingsschrift, auch mehr als eine Morgenröte seiner eigenen Empfindung; es war die Morgenröte eines gereinigten Kunstgeschmacks und einer veredelten Kunstübung. Mag auch der Gegensatz gegen die italienische manierierte Kunst, die bis dahin herrschte, Winckelmann zum Teil von seinen künstlerischen Freunden eingepägt worden sein, erfasst hat er ihn mit einer feurigen Seele, ausgesprochen und zwar zuerst mutig ausgesprochen, ausgedrückt in seiner eigenen klassischen Schreibart, dem ersten Denkmal einer wissenschaftlich gediegenen Prosa. Absicht und Wirkung entsprachen einander. Die energische Verurteilung Berninis, des grossen Bernini, wie er mit leiser Ironie genannt wird, und seiner Nachahmer, die entschiedene Ablehnung der architektonischen Schnörkeleien, der scharfe Tadel der übertriebenen Aktion und des gemeinen Realismus gehen Hand in Hand mit dem begeisterten Lobe der Raphaelischen Madonna, der bewundernswürdigen Schilderung des Laokoon. Die Wirkung war ungeheuer, ein Todesstreich gegen den Barockstil, ein Wort zur rechten Zeit. Auch sind neben der seinen Freunden nachgesprochenen Anpreisung von neuern Werken, die es nicht verdienten, seine Grundsätze lehrreich, die geflügelten Worte 'Einfalt und stille Grösse', die freilich nur im Gegensatz gegen verkünstelte Grazie und manierierten Affekt ihre volle Geltung behaupten, sowie Begriff und Forderung

der Idealität zum Gemeingut der gebildeten Welt geworden; sie werden es hoffentlich trotz aller sogenannten Renaissance bleiben.

Ebenso wie die Objekte seiner Betrachtungen zieht diese Subjektivität des Betrachters den Leser mächtig an. Im Gesamturteil zeigt er sich nicht als Anfänger, sondern als einen völlig gereiften Mann; von den hier verkündigten Grundsätzen ist er niemals abgewichen, er hat sie nur später in einer bessern Ordnung und einer schärferen Form vorgetragen. Eben so ausgebildet und fertig ist der Stil, dessen sich der achtunddreissigjährige Mann bedient, derselbe, welchen seine historischen Bruchstücke haben, derselbe, der in der Kunstgeschichte seine Vollendung erhielt, bei allen Mängeln und Fehlern\*) ein eigentümlich klassischer Stil, gedankenreich und phantasievoll, feurig, ernst und schwer. Der Verfasser fühlt, dass er zum Lehrer seiner Nation berufen ist, er erweist sich als Meister und Prophet.

---

\*) 'Ich schäme mich nicht zu bekennen, dass ich meiner eigenen Muttersprache nicht in ihrem völligen Umfange mächtig bin', schreibt Winckelmann 1762 in dem Sendschreiben an den Grafen Brühl.

W ü r z b u r g , 11. November 1884.

**Urlichs.**

## Vorbemerkung des Herausgebers.

---

Der kgl. öffentl. Bibliothek in Dresden verdanke ich die Vorlage zum nachstehenden Neudrucke. Die Originalausgabe ist weitläufig auf vortrefflichem Papier in grossem Quartformate gedruckt. Die Widmungsblätter sind nicht paginiert. Ausser Oesers Vignetten dienen zwei Holzschnitte als Zierrat: ein Kopfleistenornament und die Initiale *D* in einem Ovale, welches von einer nackten sitzenden Minerva — ihr Name ist im Eingange der Schrift erwähnt — gehalten wird.

Etwa ein Jahr später erschien die Abhandlung wiederum zu 'Dresden und Leipzig. 1756. Im Verlag der Waltherischen Handlung.' Auf dem Titel steht: 'Zweyte vermehrte Auflage', weil im Anschluss an die 'Gedanken' mit eigenen Titelblättern das 'Sendschreiben über die Gedanken' S. 45 ff. und die 'Erläuterung der Gedanken' S. 99 ff. zum ersten Male veröffentlicht werden. Diese zweite Auflage der 'Gedancken' ist aber zugleich eine verbesserte; darum und weil nur der erste Satz vom Verfasser selbst überwacht ward, empfahl sich ein Neudruck der äusserst seltenen ersten Ausgabe.

Aber auch diese wagte ich nicht ganz unverändert vorzulegen. S. 17 Z. 6 des Neudruckes steht im Originale: hat | 25, 19 und 28 *Parenthyrisis* | 25, 31 der nädyte was sich allerdings vielleicht erklären liesse | 28, 12 *Wleinheim* | 28, 23 *Thepsis* | 32, 32 dieselben | 33, 25 *possano* | 33, 38 *de* | 37, 25 *Udrovandiniſchen* | 39, 35 dieselbe müſſig | 42, 28 dem statt den | 43, 12 *foenere*. Die Schwankungen in der Rektion der Praepositionen durften nicht geregelt werden; sonst hätte ich den Autor etwa zwei Dutzend Male korrigieren müssen.

B. Seuffert.

# Gedanken

über die

## Nachahmung der Griechischen Wercke

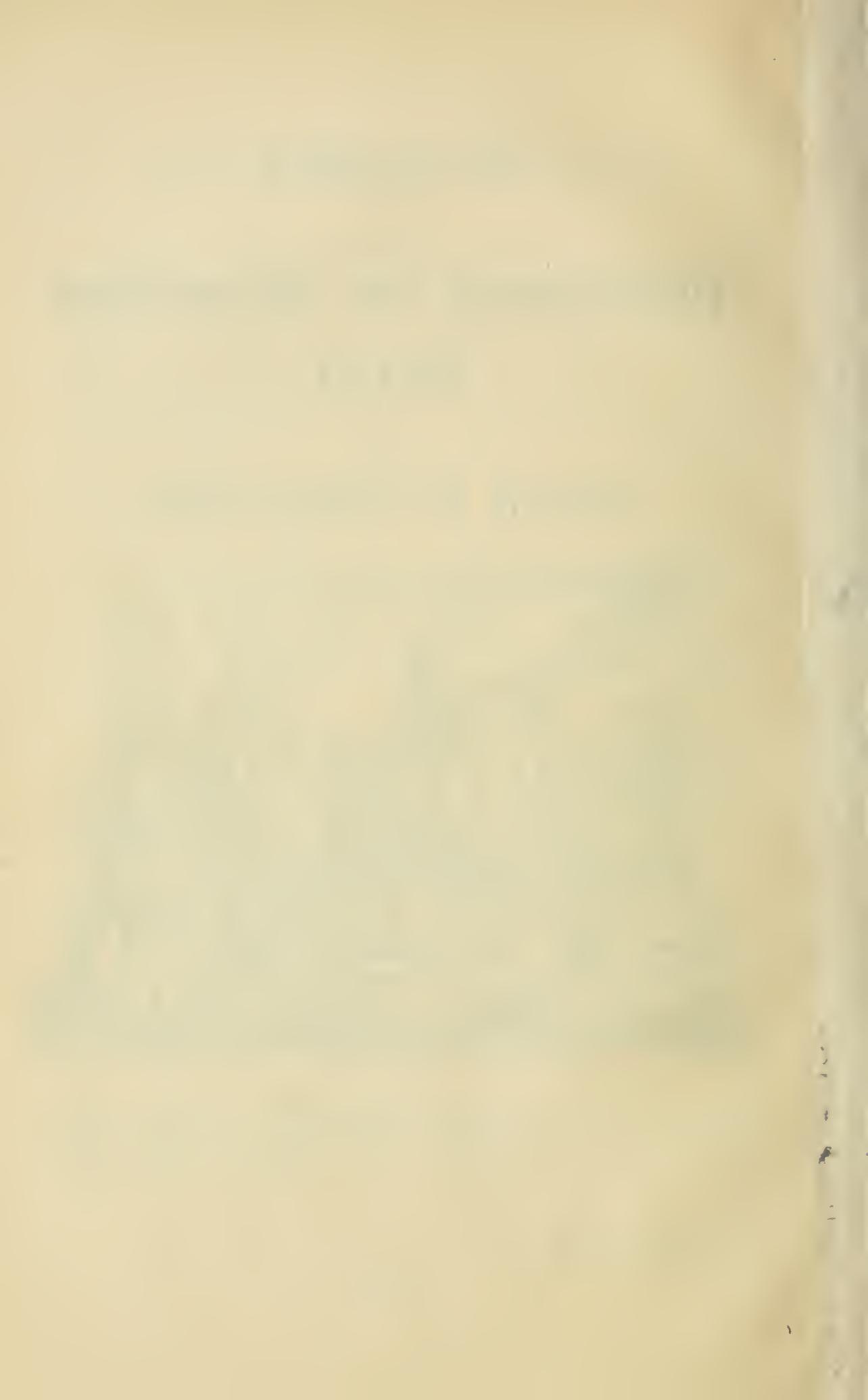
in der

Mahlerey und Bildhauer-Kunst.



*Vos exemplaria Graeca  
Nocturna versate manu, versate diurna.*

HORAT. ART. POET.



[III]

Dem

Allerdurchlauchtigsten, Großmächtigsten

Fürsten und Herrn,

S I R R A

Friderich Augusto,

Könige in Pohlen ꝛ. Churfürsten

zu Sachsen ꝛ.





Ew. Königl. Majestät

lege ich diese Blätter in tiefster Unterthänigkeit zu Füßen.

[VI] Die Zuversicht dieses Unternehmens gründet sich auf den Gebrauch aus jener goldenen Zeit der Künste, die durch Ew. Königl. Majestät der Welt wiederum in ihrem 5 größten Glanz gezeiget wird.

Zu Augusti Zeiten würde man geglaubet haben, ein Werk, das die Künste betrifft, verlöhre an sich selbst viel, wenn es jemand anders, als dem August selbst, dem Vater der Künste, gewidmet worden wäre.

10

Ew. Königl. Majestät haben die Beschützung der schönen Künste, nebst andern grossen Eigenschaften dieses Monarchen, als ein Erbtheil vorzüglich erhalten; und ein Versuch in den Künsten, von welchen Ew. Königl. Majestät [VII] der erleuchtete Kenner und der höchste 15 Richter sind, kan niemand anders, als Der selben weisesten Entscheidung zuerst unterworfen werden.

Es solte billig dem geheiligten Nahmen Ew. Königl. Majestät, welchen die Künste verewigen, nichts geweiht

werden, als was zugleich der Nachwelt würdig erkannt worden:  
 aber dahin reichten meine Kräfte nicht; und was kan der  
 Majestät gebracht werden, so groß und so erhaben es immer  
 ist, was nicht klein und niedrig erscheinet in Vergleichung mit  
 5 der Höhe derselben.

Das wenige, was ich bringe, sey zugleich ein Opfer für  
 den Schutz-Gott des Reichs der Künste, dessen Grenzen [VIII]  
 ich zu betreten gewaget habe; und Opfer sind allezeit weniger  
 durch sich selbst, als durch die reine Absicht derselben, gefällig  
 10 gewesen: diese wird für mich das Wort reden.

Em. Königl. Majestät

allerunterthänigst gehorsamster  
 Knecht,  
 Windelmann.

# Gedanken

über

die Nachahmung der Griechischen Werke in der  
 Malererey und Bildhauer-Kunst.

5

Der gute Geschmack, welcher sich mehr und mehr durch die Welt ausbreitet, hat sich angefangen zuerst unter dem Griechischen Himmel zu bilden. Alle Erfindungen fremder Völker kamen gleichsam nur als der erste Saame nach Griechenland, und nahmen eine andere Natur und Gestalt an 10 in dem Lande, welches Minerva, <sup>1)</sup> sagt man, vor allen Ländern, wegen der gemäßigten Jahres-Zeiten, die sie hier angetroffen, den Griechen zur Wohnung angewiesen, als ein Land, welches kluge Köpfe hervorbringen würde.

Der Geschmack, den diese Nation ihren Wercken gegeben 15 hat, ist ihr eigen geblieben; er hat sich selten weit von Griechenland entfernt, ohne etwas zu ver- [2] liehren, und unter entlegenen Himmel-Strichen ist er spät bekannt geworden. Er war ohne Zweifel ganz und gar fremde unter einem Nordischen Himmel, zu der Zeit, da die beyden Künste, 20

---

<sup>1)</sup> Plato in Timæo, edit. Francof. p. 1044.

deren grosse Lehrer die Griechen sind, wenig Verehrer fanden; zu der Zeit, da die verehrungswürdigsten Stücke des Correggio im Königl. Stalle zu Stockholm vor die Fenster, zu Bedeckung derselben, gehänget waren.

5 Und man muß gestehen, daß die Regierung des grossen Augusts der eigentliche glückliche Zeit-Punct ist, in welchem die Künste, als eine fremde Colonie, in Sachsen eingeführet worden. Unter seinem Nachfolger, dem deutschen Titus, sind dieselben diesem Lande eigen worden, und durch sie wird der  
10 gute Geschmack allgemein.

Es ist ein ewiges Denkmahl der Grösse dieses Monarchen, daß zu Bildung des guten Geschmacks die größten Schätze aus Italien, und was sonst vollkommenes in der Malerey in andern Ländern hervorgebracht worden, vor den Augen  
15 aller Welt aufgestellt ist. Sein Eifer, die Künste zu verewigen, hat endlich nicht geruhet, bis wahrhafte untrügliche Werke Griechischer Meister, und zwar vom ersten Range, den Künstlern zur Nachahmung sind gegeben worden.

Die reinsten Quellen der Kunst sind geöffnet: glücklich  
20 ist, wer sie findet und schmecket. Diese Quellen suchen, heißt nach Athen reisen; und Dreßden wird nunmehr Athen für Künstler.

Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten,  
25 und was jemand vom Homer gesagt, daß derjenige ihn bewundern lernet, der ihn wohl verstehen gelernet, gilt auch von den Kunst-Werken der Alten, sonderlich der Griechen. Man muß mit ihnen, wie mit seinem Freund, bekannt geworden seyn, um den Laocoon eben so unnachahmlich als den  
30 Homer zu finden. In solcher genauen Bekanntschaft wird man wie Nicoma- [3] chus von der Helena des Zenxis urtheilen: „Nimm meine Augen“, sagte er zu einen Unwissenden, der das Bild tadeln wollte, „so wird sie dir eine Göttin scheinen.“

35 Mit diesem Auge haben Michael Angelo, Raphael und Poussin die Werke der Alten angesehen. Sie haben den guten Geschmack aus seiner Quelle geschöpft, und Raphael

in dem Lande selbst, wo er sich gebildet. Man weiß, daß er junge Leute nach Griechenland geschicket, die Ueberbleibsel des Alterthums für ihn zu zeichnen.

Eine Bildsäule von einer alten Römischen Hand wird sich gegen ein Griechisches Urbild allemahl verhalten, wie 5  
Virgils Dido in ihrem Gefolge mit der Diana unter ihren Dreaden verglichen, sich gegen Homers Nausicaa verhält, welche jener nachzuahmen gesucht hat.

Laocoon war den Künstlern im alten Rom eben das, was er uns ist; des Polyclets Regel; eine vollkommene 10  
Regel der Kunst.

Ich habe nicht nöthig anzuführen, daß sich in den berühmtesten Werken der Griechischen Künstler gewisse Nachlässigkeiten finden: der Delphin, welcher der Mediceischen Venus zugegeben ist, nebst den spielenden Kindern; die Arbeit 15  
des Dioscorides ausser der Haupt-Figur in seinem geschnittenen Diomedes mit dem Palladio, sind Beyspiele davon. Man weiß, daß die Arbeit der Rück-Seite auf den schönsten Münzen der Egyptischen und Syrischen Könige den Köpfen dieser Könige selten beykommt. Große Künstler sind auch in ihren 20  
Nachlässigkeiten weise: sie können nicht fehlen, ohne zugleich zu unterrichten. Man betrachte ihre Werke, wie Lucian den Jupiter des Phidias will betrachtet haben; den Jupiter selbst, nicht den Schemmel seiner Füße.

Die Kenner und Nachahmer der Griechischen Werke finden 25  
in ihren Meister-Stücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur; das ist, [4] gewisse Idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato<sup>1)</sup> lehret, von Bildern bloß im Verstande entworffen, gemacht sind. 30

Der schönste Körper unter uns wäre vielleicht dem schönsten Griechischen Körper nicht ähnlicher, als Iphicles dem Hercules, seinem Bruder, war. Der Einfluß eines sanften und reinen Himmels würckte bey der ersten Bildung der Griechen, die frühzeitigen Leibes-Uebungen aber gaben dieser Bildung die 35

1) Proclus in Timæum Platonis.

edle Form. Man nehme einen jungen Spartaner, den ein Held mit einer Heldin gezeugt, der in der Kindheit niemahls in Windeln eingeschrenkt gewesen, der von dem siebenden Jahre an auf der Erde geschlafen, und im Gehen und Schwimmen von Kindes-beinen an war geübet worden. Man stelle ihn neben einen jungen Sybariten unserer Zeit, und alsdenn urtheile man, welchen von beyden der Künstler zu einem Urbilde eines jungen Theseus, eines Achilles, ja selbst eines Bacchus, nehmen würde. Nach diesen gebildet, würde es ein Theseus bey Rosen, und nach jenen gebildet, ein Theseus bey Fleisch erzogen, werden, wie ein Griechischer Mahler von zwey verschiedenen Vorstellungen dieses Helden urtheilte.

Zu den Leibes-Übungen waren die grossen Spiele allen jungen Griechen ein kräftiger Sporn, und die Gesetze verlangten eine zehen monathliche Vorbereitung zu den Olympischen Spielen, und dieses in Elis, an dem Ort selbst, wo sie gehalten wurden. Die grössten Preise erhielten nicht allezeit Männer, sondern mehrentheils junge Leute, wie Pindars Oden zeigen. Dem göttlichen Diagoras <sup>1)</sup> gleich zu werden, war der höchste Wunsch der Jugend.

Sehet den schnellen Indianer an, der einem Hirsch zu Fusse nachsetzet: wie flüchtig werden seine Säfte, wie biegsam und schnell werden seine Nerven und Muskeln, und wie leicht wird der ganze Bau des Körpers gemacht. So bildet uns Homer seine Helden, und seinen Achilles bezeichnet er vorzüglich durch die Geschwindigkeit seiner Füße.

[5] Die Körper erhielten durch diese Übungen den grossen und männlichen Contour, welchen die Griechischen Meister ihren Bildsäulen gegeben, ohne Dunst und überflüssigen Ansat. Die jungen Spartaner mußten sich alle zehen Tage vor den Ephoren nackend zeigen, die denenjenigen, welche anfangen fett zu werden, eine strengere Diät auflegten. Ja es war eins unter den Gesetzen des Pythagoras, sich vor allen überflüssigen Ansat des Körpers zu hüten. Es geschah vielleicht

1) v. Pindar. Olymp. Od. VII. Arg. & Schol.

aus eben dem Grunde, daß jungen Leuten unter den Griechen der ältesten Zeiten, die sich zu einem Wett-Kampf im Ringen angaben, während der Zeit der Vorübungen nur Milch-Speise zugelassen war.

Aller Uebelstand des Körpers wurde behutsam vermieden, 5 und da Alcibiades in seiner Jugend die Flöte nicht wolte blasen lernen, weil sie das Gesicht verstellte, so folgten die jungen Athenienser seinem Beispiel.

Nächstdem war der ganze Anzug der Griechen so beschaffen, 10 daß er der bildenden Natur nicht den geringsten Zwang anthat. Der Wachsthum der schönen Form litte nichts durch die verschiedenen Arten und Theile unserer heutigen pressenden und klemmenden Kleidung, sonderlich am Halse, an Hüften und Schenkeln. Das schöne Geschlecht selbst unter den Griechen wußte von keinem ängstlichen Zwang in ihrem Putz: Die 15 jungen Spartanerinnen waren so leicht und kurz bekleidet, daß man sie daher Hüftzeigerinnen nannte.

Es ist auch bekannt, wie sorgfältig die Griechen waren, schöne Kinder zu zeugen. Dillet in seiner Callipädie zeigt nicht so viel Wege dazu, als unter ihnen üblich waren. Sie 20 giengen so gar so weit, daß sie aus blauen Augen schwarze zu machen suchten. Auch zu Beförderung dieser Absicht errichtete man Wett-Spiele der Schönheit. Sie wurden in Elis gehalten: der Preis bestand in Waffen, die in dem Tempel der Minerva aufgehänget wurden. An gründlichen 25 und gelehrten Richtern konte es in diesen Spielen nicht fehlen, da die Griechen, wie Aristoteles berichtet, ihre Kinder im Zeichnen unterrichten ließen, vornemlich weil [6] sie glaubten, daß es geschickter mache, die Schönheit in den Körpern zu betrachten und zu beurtheilen. 30

Das schöne Geblüt der Einwohner der mehresten Griechischen Inseln, welches gleichwohl mit so verschiedenen fremden Geblüte vermischt ist, und die vorzüglichen Reizungen des schönen Geschlechts daselbst, sonderlich auf der Insel Scios, geben zugleich eine gegründete Muthmaßung von den Schön- 35 heiten beyderley Geschlechts unter ihren Vorfahren, die sich rühmeten, ursprünglich, ja älter als der Mond zu seyn.

Es sind ja noch iso ganze Völker, bey welchen die Schönheit so gar kein Vorzug ist, weil alles schön ist. Die Reise-Beschreiber sagen dieses einhellig von den Georgianern, und eben dieses berichtet man von den Kabardinski, einer  
5 Nation in der Crimischen Tateren.

Die Krankheiten, welche so viel Schönheiten zerstören, und die edelste Bildungen verderben, waren den Griechen noch unbekannt. Es findet sich in den Schriften der Griechischen Aerzte keine Spur von Blattern, und in keines Griechen  
10 angezeigter Bildung, welche beyhm Homer oft nach den geringsten Zügen entworfen worden, ist ein so unterscheidendes Kennzeichen, dergleichen Blatter-Gruben sind, angebracht worden.

Die Venerischen Uebel, und die Tochter derselben, die  
15 englische Krankheit, wüteten auch noch nicht wider die schöne Natur der Griechen.

Ueberhaupt war alles, was von der Geburt bis zur Fülle des Wachsthums zur Bildung der Körper, zur Bewahrung, zur Ausarbeitung und zur Zierde dieser Bildung durch Natur  
20 und Kunst eingeflöset und gelehret worden, zum Vortheil der schönen Natur der alten Griechen gewürckt und angewendet, und kan die vorzügliche Schönheit ihrer Körper vor den unsrigen mit der größten Wahrscheinlichkeit zu behaupten Anlaß geben.

[7] Die vollkommensten Geschöpfe der Natur aber würden  
25 in einem Lande, wo die Natur in vielen ihrer Wirkungen durch strenge Gesetze gehemmet war, wie in Egypten, dem vorgegebenen Vaterlande der Künste und Wissenschaften, den Künstlern nur zum Theil und unvollkommen bekannt geworden  
30 seyn. In Griechenland aber, wo man sich der Lust und Freude von Jugend auf weihete, wo ein gewisser heutiger bürgerlicher Wohlstand der Freyheit der Sitten niemahls Eintrag gethan, da zeigte sich die schöne Natur unverhüllet zum grossen Unterricht der Künstler.

Die Schule der Künstler war in den Gymnasien, wo die  
35 jungen Leute, welche die öffentliche Schamhaftigkeit bedeckte, ganz nackend ihre Leibes-Uebungen trieben. Der Weise und

der Künstler giengen dahin: Socrates den Charmides, den Abtolycus, den Lysis zu lehren; ein Phidias, aus diesen schönen Geschöpfen seine Kunst zu bereichern. Man lernetedaselbst Bewegungen der Muskeln, Wendungen des Körpers: man studirte die Umriffe der Körper, oder den Contour an den Abdruck, den die jungen Ringer im Sande gemacht hatten. 5

Das schönste Nackende der Körper zeigte sich hier in so mannigfaltigen, wahrhaften und edlen Ständen und Stellungen, in die ein gedungenes Model, welches in unseren Academien aufgestellet wird, nicht zu setzen ist. 10

Die innere Empfindung bildet den Character der Wahrheit, und der Zeichner, welcher seinen Academien denselben geben will, wird nicht einen Schatten des wahren erhalten, ohne eigene Ersetzung desjenigen, was eine ungerührte und gleichgültige Seele des Models nicht empfindet, noch durch eine Action, die einer gewissen Empfindung oder Leidenschaft eigen ist, ausdrücken kan. 15

Der Eingang zu vielen Gesprächen des Plato, die er in den Gymnasien zu Athen ihren Anfang nehmen lassen, machet uns ein Bild von den edlen Seelen der Jugend, und läffet uns auch hieraus auf gleichförmige Handlungen und Stellungen an diesen Orten und in ihren Leibes-Uebungen schließen. 20

[8] Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophocles, der große Sophocles, war der erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern machte. Phryne badete sich in den Eleusinischen Spielen vor den Augen aller Griechen, und wurde bey dem Heraussteigen aus dem Wasser den Künstlern das Urbild einer Venus Anadyomene; und man weiß, daß die jungen Mädchen in Sparta an einem gewissen Feste ganz nackt vor den Augen der jungen Leute tanzten. Was hier fremde scheinen könnte, wird erträglicher werden, wenn man bedencket, daß auch die Christen der ersten Kirche ohne die geringste Verhüllung, so wohl Männer als Weiber, zu gleicher Zeit und in einem und eben demselben Taufstein getauft, oder untergetaucht worden sind. 35

Also war auch ein jedes Fest bey den Griechen eine

Gelegenheit für Künstler, sich mit der schönen Natur aufs genaueste bekannt zu machen.

Die Menschlichkeit der Griechen hatte in ihrer blühenden Freyheit keine blutigen Schauspiele einführen wollen, oder wenn dergleichen in dem Ionischen Asien, wie einige glauben, üblich gewesen, so waren sie seit geraumer Zeit wiederum eingestellt. Antiochus Epiphanes, König in Syrien, verschrieb Fechter von Rom, und ließ den Griechen Schauspiele dieser unglücklichen Menschen sehen, die ihnen anfänglich ein Abscheu waren. Mit der Zeit verlohr sich das menschliche Gefühl, und auch diese Schauspiele wurden Schulen der Künstler. Ein Otesilas studirte hier seinen sterbenden Fechter,<sup>1)</sup> „an welchem man sehen konnte, wie viel von seiner Seele noch in ihm übrig war.“

Diese häufigen Gelegenheiten zur Beobachtung der Natur veranlasseten die Griechischen Künstler noch weiter zu gehen: sie fiengen an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten so wohl einzelner Theile als ganzer Verhältnisse der Cör- [9] per zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben solten; ihr Urbild war eine blos im Verstande entworfene geistige Natur.

So bildete Raphael seine Galathea. Man sehe seinen Brief an den Grafen Balthasar Castiglione:<sup>2)</sup> „Da die Schönheiten,“ schreibt er, „unter dem Frauenzimmer so selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee in meiner Einbildung.“

Nach solchen über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffen bildeten die Griechen Götter und Menschen. An Göttern und Göttinnen machte Stirn und Nase beynah eine gerade Linie. Die Köpfe berühmter Frauen auf Griechischen Münzen haben eben dergleichen Profil, wo es gleichwohl nicht willkührlich war, nach Idealischen Begriffen zu arbeiten. Oder man könnte muthmassen, daß diese Bildung den alten

<sup>1)</sup> Einige muthmassen, daß dieser Fechter, von welchem Plinius redet, der berühmte Ludovisische Fechter sey, der 1780 in dem grossen Saal des Capitoliu einen Platz bekommen hat. <sup>2)</sup> v. Bellori Descriz. delle Imagini depinte da Rafaele d' Urbino &c. Roma, 1695. fol.

Griechen eben so eigen gewesen, als es bey den Calmucken die flachen Nasen, bey den Sinesen die kleinen Augen sind. Die grossen Augen der Griechischen Köpfe auf Steinen und Münzen könnten diese Muthmassung unterstützen.

Die Römischen Kaiserinnen wurden von den Griechen <sup>5</sup> auf ihren Münzen nach eben diesen Ideen gebildet: der Kopf einer Livia und einer Agrippina hat eben dasselbe Profil, welches der Kopf einer Artemisia und einer Cleopatra hat.

Bey allen diesen bemercket man, daß das von den Thebanern ihren Künstlern vorgeschriebene Gesetz; „die Natur <sup>10</sup> bey Strafe aufs beste nachzunehmen“, auch von andern Künstlern in Griechenland als ein Gesetz beobachtet worden. Wo das sanfte Griechische Profil ohne Nachtheil der Aehnlichkeit nicht anzubringen war, folgten sie der Wahrheit der Natur, wie an den schönen Kopf der Julia, Kaisers Titus Tochter, <sup>15</sup> von der Hand des Evodus zu sehen ist.<sup>1)</sup>

[10] Das Gesetz aber; „die Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen,“ war allezeit das höchste Gesetz, welches die Griechischen Künstler über sich erkannten, und setzet nothwendig eine Absicht des Meisters auf eine <sup>20</sup> schönere und vollkommeneren Natur voraus. Polygnotus hat dasselbe beständig beobachtet.

Wenn also von einigen Künstlern berichtet wird, daß sie wie Praxiteles verfahren, welcher seine Cnidische Venus nach seiner Beyschläferin Cratina gebildet, oder wie andere Mahler, <sup>25</sup> welche die Laïs zum Model der Gratien genommen, so glaube ich, sey es geschehen, ohne Abweichung von gemeldeten allgemeinen grossen Gesetzen der Kunst. Die sinnliche Schönheit gab dem Künstler die schöne Natur; die Idealische Schönheit die erhabenen Züge: von jener nahm er das <sup>30</sup> Menschliche, von dieser das Göttliche.

Hat jemand Erleuchtung genug, in das Innerste der Kunst hinein zu schauen, so wird er durch Vergleichung des ganzen übrigen Baues der Griechischen Figuren mit den mehresten neuen, sonderlich in welchen man mehr der Natur <sup>35</sup>

<sup>1)</sup> v. Stosch Pierres grav. pl. XXXIII.

als dem alten Geschmack gefolget ist, vielmahls noch wenig entdeckte Schönheiten finden.

In den meisten Figuren neuerer Meister siehet man an den Theilen des Körpers, welche gedruckt sind, kleine gar zu sehr bezeichnete Falten der Haut; dahingegen, wo sich eben dieselben Falten in gleichgedruckten Theilen Griechischer Figuren legen, ein sanfter Schwung eine aus der andern wellenförmig erhebt, dergestalt, daß diese Falten nur ein Ganzes, und zusammen nur einen edlen Druck zu machen scheinen. Diese Meisterstücke zeigen uns eine Haut, die nicht angespannet, sondern sanft gezogen ist über ein gesundes Fleisch, welches dieselbe ohne schwülstige Ausdehnung füllet, und bey allen Biegungen der fleischigten Theile der Richtung derselben vereinigt folget. Die Haut wirft niemahls, wie an unsern Körpern, besondere und von dem Fleisch getrennete kleine Falten.

Eben so unterscheiden sich die neuern Werke von den Griechischen durch eine Menge kleiner Eindrücke, und durch gar zu viele und gar zu sinnlich gemachte Grüb- [11] chen, welche, wo sie sich in den Wercken der Alten befinden, mit einer sparsamen Weißheit, nach der Maasse derselben in der vollkommenern und völlign Natur unter den Griechen, sanft angedeutet, und öfters nur durch ein gelehrtes Gefühl bemercket werden.

Es bietet sich hier allezeit die Wahrscheinlichkeit von selbst dar, daß in der Bildung der schönen Griechischen Körper, wie in den Wercken ihrer Meister, mehr Einheit des ganzen Baues, eine edlere Verbindung der Theile, ein reicheres Maas der Fülle gewesen, ohne magere Spannungen und ohne viel eingefallene Höhlungen unserer Körper.

Man kan weiter nicht als bis zur Wahrscheinlichkeit gehen. Es verdienet aber diese Wahrscheinlichkeit die Aufmerksamheit unserer Künstler und Kenner der Kunst; und dieses um so viel mehr, da es nothwendig ist, die Verehrung der Denkmahle der Griechen von dem ihr von vielen beygemessenen Vorurtheil zu befreien, um nicht zu scheinen, der Nachahmung derselben bloß durch den Moder der Zeit ein Verdienst beyzulegen.

Dieser Punct, über welchen die Stimmen der Künstler getheilet sind, erforderte eine ausführlichere Abhandlung, als in gegenwärtiger Absicht geschehen können.

Man weiß, daß der grosse Bernini einer von denen gewesen, die den Griechen den Vorzug einer theils schönern 5 Natur, theils Idealischen Schönheit ihrer Figuren haben streitig machen wollen. Er war auffer dem der Meynung, daß die Natur allen ihren Theilen das erforderliche Schöne zu geben wisse: die Kunst bestehe darinn; es zu finden. Er hat sich gerühmet, ein Vorurtheil abgelegt zu haben, worinn er in 10 Ansehung des Reizes der Mediceischen Venus anfänglich gewesen, den er jedoch nach einem mühsamen Studio bey verschiedenen Gelegenheiten in der Natur wahrgenommen.<sup>1)</sup>

[12] Also ist es die Venus gewesen, welche ihn Schönheiten in der Natur entdecken gelehret, die er vorher allein 15 in jener zu finden geglaubet hat, und die er ohne der Venus nicht würde in der Natur gesucht haben. Folget nicht daraus, daß die Schönheit der Griechischen Statuen eher zu entdecken ist, als die Schönheit in der Natur, und daß also jene rührender, nicht so sehr zerstreuet, sondern mehr in eins ver- 20 einiget, als es diese ist? Das Studium der Natur muß also wenigstens ein längerer und mühsamerer Weg zur Kenntniß des vollkommenen Schönen seyn, als es das Studium der Antiquen ist; und Bernini hätte jungen Künstlern, die er allezeit auf das Schönste in der Natur vorzüglich wies, 25 nicht den kürzesten Weg dazu gezeiget.

Die Nachahmung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie sammlt die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringet sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Copie, ein Portrait machen; 30 es ist der Weg zu Holländischen Formen und Figuren. Dieses aber ist der Weg zum allgemeinen Schönen und zu Idealischen Bildern desselben; und derselbe ist es, den die Griechen genommen haben. Der Unterschied aber zwischen ihnen und uns ist dieser: Die Griechen erlangeten diese Bilder, wären 35

<sup>1)</sup> v. Baldinucci Vita del Cav. Bernino.

auch dieselben nicht von schönern Körpern genommen gewesen, durch eine tägliche Gelegenheit zur Beobachtung des Schönen der Natur, die sich uns hingegen nicht alle Tage zeigt, und selten so, wie sie der Künstler wünschet.

5 Unsere Natur wird nicht leicht einen so vollkommenen Körper zeugen, dergleichen der Antinous Admirandus hat, und die Idee wird sich über die mehr als menschlichen Verhältnisse einer schönen Gottheit in dem Vaticanischen Apollo, nichts bilden können: was Natur, Geist und Kunst hervor  
10 zu bringen vermögend gewesen, lieget hier vor Augen.

Ich glaube, ihre Nachahmung könne lehren, geschwinder flug zu werden, weil sie hier in dem einen den Inbegriff desjenigen findet, was in der ganzen Natur [13] ausgetheilet ist, und in dem andern, wie weit die schönste Natur sich  
15 über sich selbst kühn aber weißlich erheben kan. Sie wird lehren, mit Sicherheit zu denken und zu entwerfen, indem sie hier die höchsten Grenzen des menschlich und zugleich des göttlich Schönen bestimmt siehet.

Wenn der Künstler auf diesen Grund bauet, und sich die  
20 Griechische Regel der Schönheit Hand und Sinne führen läßet, so ist er auf dem Wege, der ihn sicher zur Nachahmung der Natur führen wird. Die Begriffe des Ganzen, des Vollkommenen in der Natur des Alterthums werden die Begriffe des Getheilten in unserer Natur bey ihm läutern  
25 und sinnlicher machen: er wird bey Entdeckung der Schönheiten derselben diese mit dem vollkommenen Schönen zu verbinden wissen, und durch Hülfe der ihm beständig gegenwärtigen erhabenen Formen wird er sich selbst eine Regel werden.

Alsdenn und nicht eher kan er, sonderlich der Mahler,  
30 sich der Nachahmung der Natur überlassen in solchen Fällen, wo ihm die Kunst verstattet, von dem Marmor abzugehen, wie in Gewändern, und sich mehr Freyheit zu geben, wie Poußin gethan; denn „derjenige, welcher beständig andern nachgeheth, wird niemahls voraus kommen, und welcher  
35 aus sich selbst nichts gutes zu machen weiß, wird sich auch der Sachen von anderen nicht gut bedienen,“ wie Michael Angelo sagt.

Seelen, denen die Natur hold gewesen,

Quibus arte benigna

Et meliore luto finxit præcordia Titan

haben hier den Weg vor sich offen, Originale zu werden.

In diesem Verstande ist es zu nehmen, wenn des Piles 5 berichten will, daß Raphael zu der Zeit, da ihn der Tod übereilet, sich bestrebet habe, den Marmor zu verlassen, und der Natur gänzlich nachzugehen. Der wahre Geschmack des Alterthums würde ihn auch durch die gemeine Natur hindurch beständig begleitet haben, und alle Bemerkungen in derselben 10 würden bey ihm durch eine Art einer Chymischen [14] Verwandlung dasjenige geworden seyn, was sein Wesen, seine Seele ausmachte.

Er würde vielleicht mehr Mannigfaltigkeit, grössere Gewänder, mehr Colorit, mehr Licht und Schatten seinen 15 Gemälden gegeben haben; aber seine Figuren würden dennoch allezeit weniger schätzbar durch dieses, als durch den edlen Contour, und durch die erhabene Seele, die er aus den Griechen hatte bilden lernen, gewesen seyn.

Nichts würde den Vorzug der Nachahmung der Alten vor 20 der Nachahmung der Natur deutlicher zeigen können, als wenn man zwey junge Leute nähme von gleich schönen Talent, und den einen das Alterthum, den andern die bloße Natur studiren liesse. Dieser würde die Natur bilden, wie er sie findet: als ein Italiener würde er Figuren mahlen vielleicht wie 25 Caravaggio; als ein Niederländer, wenn er glücklich ist, wie Jacob Jordans; als ein Franzos, wie Stella: jener aber würde die Natur bilden, wie sie es verlanget, und Figuren mahlen, wie Raphael.

Könnte auch die Nachahmung der Natur dem Künstler 30 alles geben, so würde gewiß die Richtigkeit im Contour durch sie nicht zu erhalten seyn: diese muß von den Griechen allein erlernet werden.

Der edelste Contour vereiniget oder umschreibet alle Theile der schönsten Natur und der Idealischen Schönheiten in den 35 Figuren der Griechen; oder er ist vielmehr der höchste Begriff

in beyden. Euphranor, der nach des Zenxis Zeiten sich hervor that, wird vor den ersten gehalten, der demselben die erhabenere Manier gegeben.

Viele unter den neueren Künstlern haben den Griechi-  
 5 schen Contour nachzuahmen gesucht, und fast niemanden ist es gelungen. Der grosse Rubens ist weit entfernt von dem Griechischen Umriß der Körper, und in denenjenigen unter seinen [15] Werken, die er vor seiner Reise nach Italien, und vor dem Studio der Antiquen gemacht hat, am  
 10 weitesten.

Die Linie, welche das Böllige der Natur von dem Ueberflüssigen derselben scheidet, ist sehr klein, und die grösten neueren Meister sind über diese nicht allezeit greifliche Grenze auf beyden Seiten zu sehr abgewichen. Derjenige, welcher einen  
 15 ausgehungerten Contour vermeiden wollen, ist in die Schwulst verfallen; der diese vermeiden wollen, in das Magere.

Michaël Angelo ist vielleicht der einzige, von dem man sagen könnte, daß er das Alterthum erreicht; aber nur in starken musculösen Figuren, in Körpern aus der Helden-Zeit;  
 20 nicht in zärtlich jugendlichen, nicht in weiblichen Figuren, welche unter seiner Hand zu Amazonen geworden sind.

Der Griechische Künstler hingegen hat seinen Contour in allen Figuren wie auf die Spitze eines Haars gesetzt, auch in den feinsten und mühsamsten Arbeiten, dergleichen auf  
 25 geschnittenen Steinen ist. Man betrachte den Diomedes und den Perseus des Dioscorides; <sup>1)</sup> den Hercules mit der Fole von der Hand des Teucers, <sup>2)</sup> und bewundere die hier unnachahmlichen Griechen.

Parrhafius wird insgemein vor den stärksten im Contour  
 30 gehalten.

Auch unter den Gewändern der Griechischen Figuren herrschet der meisterhafte Contour, als die Haupt-Absicht des Künstlers, der auch durch den Marmor hindurch den schönen Bau seines Körpers wie durch ein Coisches Kleid zeigt.

35 <sup>1)</sup> v. Stosch Pierres grav. pl. XXIX. XXX. <sup>2)</sup> v. Mus. Flor. T. II. t. V.

Die im hohen Stil gearbeitete Agrippina, und die drey Vestalen unter den Königlichen Antiquen in Dresden, verdienen hier als grosse Muster angeführet zu werden. Agrippina ist vermuthlich nicht die Mutter des Nero, sondern die ältere Agrippina, eine Gemahlin des Germanicus. Sie hat sehr viel Aehnlichkeit mit [16] einer vorgegebenen stehenden Statue eben dieser Agrippina in dem Vorsaal der Bibliothec zu St. Marco in Venedig.<sup>1)</sup> Unsere ist eine sitzende Figur, grösser als die Natur, mit gestütztem Haupt auf die rechte Hand. Ihr schönes Gesicht zeigt eine Seele, die in tiefen Betrachtungen versenkt, und vor Sorgen und Kummer gegen alle äussere Empfindungen fühllos scheint. Man könnte muthmassen, der Künstler habe die Heldin in dem betrübten Augenblick vorstellen wollen, da ihr die Verweisung nach der Insel Pandataria war angekündigt worden.

Die drey Vestalen sind unter einem doppelten Titel verehrungswürdig. Sie sind die ersten grossen Entdeckungen von Herculanium: allein was sie noch schätzbarer macht, ist die grosse Manier in ihren Gewändern. In diesem Theil der Kunst sind sie alle drey, sonderlich aber diejenige, welche grösser ist als die Natur, der Farnesischen Flora und anderen Griechischen Werken vom ersten Range beyzusetzen. Die zwo andern, groß wie die Natur, sind einander so ähnlich, daß sie von einer und eben derselben Hand zu seyn scheinen; der Kopf und der Haarputz unterscheiden sie allein. Und da alle Copien härter und kälter sind, als ihre Urbilder, solten sie auch von der besten Hand, ja durch den Meister selbst nach seinem eigenen Werk gemacht seyn, wie ein Griechischer Kunststrichter lehret; so wird man dennoch nicht sagen können, daß die eine von diesen Vestalen eine Copie von der andern sey, was das Gewand betrifft.

Das Haupt dieser beyden Figuren ist mit keinem Schleyer bedeckt, welches ihnen aber den Titel der Vestalen nicht streitig macht; da erweislich ist, daß sich auch anderwärts Priesterinnen

<sup>1)</sup> v. Zanetti Statue nell' Antisala della Libreria di S. Marco, Venez. 1740. fol.

der Besta ohne Schleyer finden. Oder es scheint vielmehr aus den starken Falten des Gewandes hinten am Halje, daß der Schleyer, welcher kein abgesondertes Theil vom Gewande ist, wie an der größten Bestale zu sehen, hinten über-  
5 geschlagen liege.

Es verdienet der Welt bekannt gemacht zu werden, daß diese drey göttlichen Stücke die ersten Spuren gezeiget zur nachfolgenden Entdeckung der unterirrdischen Schätze von der Stadt Herculanium.

10 [17] Sie kamen an das Tagelicht, da annoch das Andencken derselben gleichsam unter der Vergessenheit, so wie die Stadt selbst, unter ihren eigenen Ruinen vergraben und verschüttet lag: zu der Zeit, da das traurige Schicksal, welches diesen Ort betroffen, nur fast noch allein durch des jüngern  
15 Plinius Nachricht von dem Ende seines Veters, welches ihn in der Verwüstung von Herculanium zugleich mit übereilete, bekannt war.

Diese grossen Meisterstücke der Griechischen Kunst wurden schon unter den deutschen Himmel versetzt, und daselbst ver-  
20 ehret, da Neapel noch nicht das Glück hatte, ein einziges Herculanißches Denckmahl, so viel man erfahren können, aufzuweisen.

Sie wurden im Jahr 1706. in Portici bey Neapel in einem verschütteten Gewölbe gefunden, da man den Grund  
25 grub zu einem Landhause des Prinzen von Elbeuf, und sie kamen unmittelbar hernach, nebst andern daselbst entdeckten Statuen in Marmor und Erz, in den Besitz des Prinzen Eugens nach Wien.

Dieser grosse Kenner der Künste, um einen vorzüglichen  
30 Ort zu haben, wo dieselben könten aufgestellet werden, hat vornehmlich für diese drey Figuren eine Sala terrena bauen lassen, wo sie ganz allein ihren Platz bekommen haben. Die ganze Academie und alle Künstler in Wien waren gleichsam in Empörung, da man nur noch ganz dunkel von derselben  
35 Verkauf sprach, und ein jeder sahe denselben mit betäubten Augen nach, als sie von Wien nach Dreßden fortgeführt wurden.

Der berühmte Matielli  
dem Policleet das Maas, und Phidias das Eisen gab  
Algarotti

hat, ehe noch dieses geschah, alle drey Bestalen mit dem mühsamsten Fleiß in Thon copiret, um sich den Verlust derselben 5 dadurch zu ersetzen. Er folgte ihnen einige Jahre hernach, und erfüllte Dresden mit ewigen Werken seiner Kunst: aber seine Priesterinnen blieben auch hier sein Studium in der Drapperie, wor- [18] inn seine Stärke bestand, bis in sein Alter; welches zugleich ein nicht ungegründetes Vorurtheil ihrer 10 Trefflichkeit ist.

Unter dem Wort Drapperie begreift man alles, was die Kunst von Bekleidung des Nackenden der Figuren und von gebrochenen Gewändern lehret. Diese Wissenschaft ist nach der schönen Natur, und nach dem edlen Contour, der dritte 15 Vorzug der Werke des Alterthums.

Die Drapperie der Bestalen ist in der höchsten Manier: die kleinen Brüche entstehen durch einen sanften Schwung aus den grösseren Partien, und verlieren sich wieder in diesen mit einer edlen Freyheit und sanften Harmonie des Ganzen, 20 ohne den schönen Contour des Nackenden zu verdecken, welcher ohne Zwang vor Augen liegt. Wie wenig neuere Meister sind in diesem Theil der Kunst ohne Tadel!

Diese Gerechtigkeit aber muß man einigen grossen Künstlern, sonderlich Malern neuerer Zeiten, wiederfahren lassen, 25 daß sie in gewissen Fällen von dem Wege, den die Griechischen Meister in Bekleidung ihrer Figuren am gewöhnlichsten gehalten haben, ohne Nachtheil der Natur und Wahrheit abgegangen sind. Die Griechische Drapperie ist mehrentheils nach dünnen und nassen Gewändern gearbeitet, 30 die sich folglich, wie Künstler wissen, dicht an die Haut und an den Körper schliessen, und das Nackende desselben sehen lassen. Das ganze oberste Gewand des Griechischen Frauenzimmers war ein sehr dünner Zeug; er hieß daher Peplon, ein Schleyer. 35

Daß die Alten nicht allezeit fein gebrochene Gewänder gemacht haben, zeigen die erhabenen Arbeiten derselben. Die

alten Malheren, und sonderlich die alten Brust-Bilder. Der schöne Caracalla unter den Königlichen Antiquen in Dresden kan dieses bestätigen.

In den neuern Zeiten hat man ein Gewand über das  
5 andere, und zuweilen schwere Gewänder, zu legen gehabt, die nicht in so sanfte und fließende Brüche, wie der Alten ihre sind, fallen können. Dieses gab folglich Anlaß zu der neuen [19] Manier der grossen Partien in Gewändern, in welcher der Meister seine Wissenschaft nicht weniger als in der  
10 gewöhnlichen Manier der Alten zeigen kan.

Carl Maratta und Franz Solimena können in dieser Art vor die grössten gehalten werden. Die neue Venetianische Schule, welche noch weiter zu gehen gesucht, hat diese Manier übertrieben, und indem sie nichts als grosse Partien gesucht,  
15 sind ihre Gewänder dadurch steif und blechern worden.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfachheit, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag  
20 noch so wüthen, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.

Diese Seele schildert sich in dem Gesicht des Laocoons, und nicht in dem Gesicht allein, bey dem heftigsten Leiden.  
25 Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an den schmerzlich eingezogenen Unter-Leib beynah selbst zu empfinden glaubet; dieser Schmerz, sage ich, äussert sich dennoch mit keiner Wuth  
30 in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebet kein schreckliches Geschrey, wie Virgil von seinem Laocoon singet: Die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht; es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibet. Der Schmerz des Körpers und die Grösse  
35 der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichsam abgewogen. Laocoon leidet, aber er leidet wie des Sophocles Philoctetes: sein Elend

gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser grosse Mann, das Elend ertragen zu können.

Der Ausdruck einer so grossen Seele gehet weit über die Bildung der schönen Natur: Der Künstler musste die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweisen in einer [20] Person, und mehr als einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und bließ den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein.

Unter einem Gewande, welches der Künstler dem Laocoon als einem Priester hätte geben sollen, würde uns sein Schmerz nur halb so sinnlich gewesen seyn. Bernini hat so gar den Anfang der Wirkung des Gifts der Schlange in dem einen Schenkel des Laocoons an der Erstarrung desselben entdecken wollen.

Alle Handlungen und Stellungen der Griechischen Figuren, die mit diesem Character der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler *Parenthyrsus* nannten.

Je ruhiger der Stand des Körpers ist, desto geschickter ist er, den wahren Character der Seele zu schildern: in allen Stellungen, die von dem Stand der Ruhe zu sehr abweichen, befindet sich die Seele nicht in dem Zustand, der ihr der eigentlichste ist, sondern in einem gewaltsamen und erzwungenen Zustand. Keutlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber und edel ist sie in dem Stand der Einheit, in dem Stand der Ruhe. Im Laocoon würde der Schmerz, allein gebildet, *Parenthyrsus* gewesen seyn; der Künstler gab ihm daher, um das Bezeichnende und das Edle der Seele in eins zu vereinigen, eine Action, die dem Stand der Ruhe in solchem Schmerz die nächste war. Aber in dieser Ruhe muß die Seele durch Züge, die ihr und keiner andern Seele eigen sind, bezeichnet werden, um sie ruhig, aber zugleich wirksam, stille, aber nicht gleichgültig oder schläfrig zu bilden.

Das wahre Gegentheil und das diesem entgegen stehende äußerste Ende ist der gemeinste Geschmack der heutigen sonderlich

angehenden Künstler. Ihren Beyfall verdienet nichts, als worinn ungewöhuliche Stellungen und Handlungen, die ein freches Feuer begleitet, herrschen, welches sie mit Geist, mit Franchezza, wie sie reden, ausgeführet heissen. Der Liebling ihrer

5 Begriffe ist der Contrapost, der bey ihnen der Inbegriff aller selbst gebildeten Eigenschafften eines vollkommenen [21] Wercks der Kunst ist. Sie verlangen eine Seele in ihren Figuren, die wie ein Comet aus ihrem Creyse weicht; sie wünschten in jeder Figur einen Ajax und einen Capaneus zu sehen.

10 Die schönen Künste haben ihre Jugend so wohl, wie die Menschen, und der Anfang dieser Künste scheineth wie der Anfang bey Künstlern gewesen zu seyn, wo nur das Hochtrabende, das Erstauende gefällt. Solche Gestalt hatte die Tragische Muse des Aeschylus, und sein Agamemnon ist zum

15 Theil durch Hyperbolen viel dunkler geworden, als alles, was Heraklit geschrieben. Vielleicht haben die ersten Griechischen Mahler nicht anders gezeichnet, als ihr erster guter Tragicus gedichtet hat.

Das Hestige, das Flüchtige gehet in allen menschlichen

20 Handlungen voran; das Gesezte, das Gründliche folget zuletzt. Dieses letztere aber gebrauchet Zeit, es zu bewundern; es ist nur grossen Meistern eigen: hestige Leidenschaften sind ein Vortheil auch für ihre Schüler.

Die Weisen in der Kunst wissen, wie schwer dieses schein-

25 bare nachahmliche ist

ut sibi quivis

Speret idem, sudet multum frustraue laboret  
Ausus idem.

H O R.

30 La Fage der grosse Zeichner hat den Geschmack der Alten nicht erreichen können. Alles ist in Bewegung in seinen Wercken, und man wird in der Betrachtung derselben getheilet und zerstreuet, wie in einer Gesellschaft, wo alle Personen zugleich reden wollen.

35 Die edle Einfalt und stille Grösse der Griechischen Statuen ist zugleich das wahre Kennzeichen der Griechischen

Schriften aus den besten Zeiten; der Schriften aus Socrates Schule, und diese Eigenschaften sind es, welche die vorzügliche Grösse eines Raphaels machen, zu welcher er durch die Nachahmung der Alten gelanget ist.

[22] Eine so schöne Seele, wie die seinige war, in einem so schönen Körper wurde erfordert, den wahren Character der Alten in neueren Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken, und was sein größtes Glück war, schon in einem Alter, in welchem gemeine und halbgeformte Seelen über die wahre Grösse ohne Empfindung bleiben. 10

Mit einem Auge, welches diese Schönheiten empfinden gelernet, mit diesem wahren Geschmack des Alterthums muß man sich seinen Werken nähern. Alsdem wird uns die Ruhe und Stille der Haupt-Figuren in Raphaels Attila, welche vielen leblos scheinen, sehr bedeutend und erhaben seyn. 15  
Der Römische Bischof, der das Vorhaben des Königs der Hunnen, auf Rom loßzugehen, abwendet, erscheint nicht mit Geberden und Bewegungen eines Redners, sondern als ein ehrwürdiger Mann, der bloß durch seine Gegenwart einen Aufruhr stillt; wie derjenige, den uns Virgil beschreibet 20

Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem  
Conspexêre, silent arrectisque auribus adstant.

A E N. I.

mit einem Gesicht voll göttlicher Zuversicht vor den Augen des Wüterichs. Die beyden Apostel schweben nicht wie Würge- 25  
Engel in den Wolken, sondern wenn es erlaubt ist, das Heilige mit dem Unheiligen zu vergleichen, wie Homers Jupiter, der durch das Winden seiner Augenlieder den Olympus erschüttern macht.

Algardi in seiner berühmten Vorstellung eben dieser Ge- 30  
schichte in halb erhobener Arbeit, an einem Altar der St. Peters-Kirche in Rom, hat die wirksame Stille seines grossen Vorgängers den Figuren seiner beyden Apostel nicht gegeben, oder zu geben verstanden. Dort erscheinen sie wie Gesandten des Herrn der Heerschaaren: hier wie sterbliche 35  
Krieger mit menschlichen Waffen.

Wie wenig Kenner hat der schöne St. Michael des Guido in der Capuciner-Kirche zu Rom gefunden, welche die Grösse des Ausdrucks, die der Künstler seinem Erz-Engel gegeben, einzusehen vermögend gewesen! Man giebt des Concha [23] seinem Michael den Preis vor jenen, <sup>1)</sup> weil er Unwillen und Rache im Gesichte zeigt, an statt daß jener, nachdem er den Feind Gottes und der Menschen gestürzt, ohne Erbitterung mit einer heiteren und ungerührten Mine über ihn schwebet.

10 Eben so ruhig und stille mahlet der Englische Dichter den rächenden Engel, der über Britannien schwebet, mit welchem er den Helden seines Feldzugs, den Sieger bey Blenheim vergleicht.

Die Königliche Gallerie der Schildereyen in Dresden 15 enthält nunmehr unter ihren Schätzen ein würdiges Werk von Raphaels Hand, und zwar von seiner besten Zeit, wie Vasari und andere mehr bezeugen. Eine Madonna mit dem Kinde, dem H. Sixtus und der H. Barbara, kniend auf beyden Seiten, nebst zwey Engeln im Vorgrunde.

20 Es war dieses Bild das Haupt-Altarblatt des Klosters St. Sixti in Piacenz. Liebhaber und Kenner der Kunst giengen dahin, um diesen Raphael zu sehen, so wie man nur allein nach Thespiä reisete, den schönen Cupido von der Hand des Praxiteles daselbst zu betrachten.

25 Sehet die Madonna mit einem Gesichte voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Grösse, in einer seelig ruhigen Stellung, in derjenigen Stille, welche die Alten in den Bildern ihrer Gottheiten herrschen ließen. Wie groß und edel ist ihr ganzer Contour!

30 Das Kind auf ihren Armen ist ein Kind über gemeine Kinder erhaben, durch ein Gesicht, aus welchem ein Strahl der Gottheit durch die Unschuld der Kindheit hervorzuleuchten scheint.

Die Heilige unter ihr kniet ihr zur Seiten in einer anbetenden Stille ihrer Seelen, aber weit unter der Majestät

<sup>1)</sup> v. Wright's Travels.

der Haupt=Figur; welche Erniedrigung der grosse Meister durch den sanften Neitz in ihrem Gesichte ersetzt hat.

[24] Der Heilige dieser Figur gegen über ist der ehrwürdigste Alte mit Gesichtszügen, die von seiner Gott geweihten Jugend zu zeugen scheinen.

5

Die Ehrfurcht der S. Barbara gegen die Madonna, welche durch ihre an die Brust gedrückten schönen Hände sinnlicher und rührender gemacht ist, hilft bey dem Heiligen die Bewegung seiner einen Hand ausdrücken. Eben diese Action mahlet uns die Entzückung des Heiligen, welche der 10 Künstler zu mehrerer Mannigfaltigkeit, weißlicher der männlichen Stärke als der weiblichen Züchtigkeit geben wollen.

Die Zeit hat allerdings vieles von dem scheinbaren Glanz dieses Gemähltes geraubet, und die Kraft der Farben ist zum Theil ausgewittert; allein die Seele, welche der Schöpfer 15 dem Werck seiner Hände eingeblasen, belebet es noch izo.

Alle diejenigen, welche zu diesem und andern Wercken Raphaels treten, in der Hofnung, die kleinen Schönheiten anzutreffen, die den Arbeiten der niederländischen Mahler einen so hohen Preis geben; den mühsamen Fleiß eines 20 Netschers, oder eines Don, das elfenbeinerne Fleisch eines Van der Werff, oder auch die geleckte Manier einiger von Raphaels Landes=Leuten unserer Zeit; diese, sage ich, werden den grossen Raphael in dem Raphael vergebens suchen.

Nach dem Studio der schönen Natur, des Contours, der 25 Drapperie, und der edlen Einfalt und stillen Grösse in den Wercken Griechischer Meister, wäre die Nachforschung über ihre Art zu arbeiten ein nöthiges Augenmerck der Künstler, um in der Nachahmung derselben glücklicher zu seyn.

Es ist bekannt, daß sie ihre ersten Modelle mehrentheils 30 in Wachs gemacht haben; die neuern Meister aber haben an dessen statt Thon oder dergleichen geschmeidige Massen gewählt: sie fanden dieselben, sonderlich das Fleisch auszudrücken, geschickter als das Wachs, welches ihnen hierzu gar zu klebricht und zähe schien.

35

[25] Man will unterdessen nicht behaupten, daß die Art in nassen Thon zu bilden den Griechen unbekannt, oder nicht

üblich bey ihnen gewesen. Man weiß so gar den Nahmen desjenigen, welcher den ersten Versuch hierinn gemacht hat. Dibutades von Sicyon ist der erste Meister einer Figur in Thon, und Arcesilaus, der Freund des grossen Lucullus, ist  
 5 mehr durch seine Modelle in Thon, als durch seine Werke selbst, berühmt worden. Er machte für den Lucullus eine Figur in Thon, welche die Glückseligkeit vorstellte, die dieser mit 60000. Sesterzen behandelt hatte, und der Ritter Octavius gab eben diesem Künstler ein Talent für ein blosses  
 10 Modell in Gips zu einer grossen Tasse, die jener wolte in Gold arbeiten lassen.

Der Thon wäre die geschickteste Materie, Figuren zu bilden, wenn er seine Feuchtigkeit behielte. Da ihm aber diese entgeht, wenn er trocken und gebrannt wird, so werden  
 15 folglich die festeren Theile desselben näher zusammen treten, und die Figur wird an ihrer Maaße verlihren, und einen engeren Raum einnehmen. Bitte die Figur diese Verminderung in gleichem Grade in allen ihren Puncten und Theilen, so bliebe eben dieselbe, obgleich verminderte, Verhältnis. Die  
 20 kleinen Theile derselben aber werden geschwinder trocknen, als die grösseren, und der Leib der Figur, als der stärkste Theil, am spätesten; und jenen wird also in gleicher Zeit mehr an ihrer Maaße fehlen als diesen.

Das Wachs hat diese Unbequemlichkeit nicht: es ver-  
 25 schwindet nichts davon, und es kan demselben die Glätte des Fleisches, die es im Poußiren nicht ohne grosse Mühe annehmen will, durch einen andern Weg gegeben werden.

Man machet sein Modell von Thon: man formet es in Gips, und gießet es alsdenn in Wachs.

30 Die eigentliche Art der Griechen aber nach ihren Modellen in Marmor zu arbeiten, scheint nicht diejenige gewesen zu seyn, welche unter den meisten heutigen Künstlern üblich ist. In dem Marmor der Alten entdeckt sich allenthalben die Gewißheit und Zuversicht des Meisters, und man wird auch  
 35 in ihren Wercken von [26] niedrigem Range nicht leicht dathun können, daß irgendwo etwas zu viel weggehauen worden. Diese sichere und richtige Hand der Griechen muß durch be-

stimmtere und zuverlässigere Regeln, als die bey uns gebräuchlich sind, nothwendig seyn geführt worden.

Der gewöhnliche Weg unserer Bildhauer ist, über ihre Modelle, nachdem sie dieselben wohl ausstudiret, und aufs Beste geformet haben, Horizontal- und Perpendicular-Linien 5 zu ziehen, die folglich einander durchschneiden. Alsdenn verfahren sie, wie man ein Gemälde durch ein Gitter verjünget und vergrößert, und eben so viel einander durchschneidende Linien werden auf den Stein getragen.

Es zeigt also ein jedes kleines Viereck des Modells seine 10 Flächen-Maße auf jedes grosse Viereck des Steins an. Allein weil dadurch nicht der körperliche Inhalt bestimmt werden kan, folglich auch weder der rechte Grad der Erhöhung und Vertiefung des Modells hier gar genau zu beschreiben ist: so wird der Künstler zwar seiner künftigen Figur ein gewisses 15 Verhältniß des Modells geben können: aber da er sich nur der Kenntniß seines Auges überlassen muß, so wird er beständig zweifelhaft bleiben, ob er zu tief oder zu flach nach seinem Entwurf gearbeitet, ob er zu viel oder zu wenig Masse weggenommen. 20

Er kan auch weder den äusseren Umriß noch denjenigen, welcher die inneren Theile des Modells, oder diejenigen, welche gegen das Mittel zu gehen, oft nur wie mit einem Hauch anzeigt, durch solche Linien bestimmen, durch die er ganz untrüglich und ohne die geringste Abweichung eben die- 25 selben Umrisse auf seinen Stein entwerfen könnte.

Hierzu kommt, daß in einer weitläufigen Arbeit, welche der Bildhauer allein nicht bestreiten kan, er sich der Hand seiner Gehülffen bedienen muß, die nicht allezeit geschickt sind, die Absichten von jenem zu erreichen. Geschiehet es, daß ein- 30 mahl etwas verhauen ist, weil unmöglich nach dieser Art Grenzen der Tiefen können gesetzt werden, so ist der Fehler unersetzlich.

[27] Ueberhaupt ist hier zu merken, daß derjenige Bildhauer, der schon bey der ersten Bearbeitung seines Steins 35 seine Tiefen bohret, so weit als sie reichen sollen, und dieselben nicht nach und nach suchet, so, daß sie durch die letzte

Hand allererst ihre gesetzte Höhlung erhalten, daß dieser, sage ich, niemahls wird sein Werk von Fehlern reinigen können.

Es findet sich auch hier dieser Haupt-Mangel, daß die  
5 auf den Stein getragene Linien alle Augenblicke weggehauen, und eben so oft, nicht ohne Besorgnis der Abweichung, von neuen müssen gezogen und ergänzt werden.

Die Ungewißheit nach dieser Art nöthigte also die Künstler, einen sicherern Weg zu suchen, und derjenige, welchen die  
10 Französische Academie in Rom erfunden, und zum Copiren der alten Statuen zuerst gebräuchlich hat, wurde von vielen, auch im Arbeiten nach Modellen, angenommen.

Man befestiget nehmlich über einer Statue, die man copiren will, nach dem Verhältniß derselben, ein Viereck, von  
15 welchem man nach gleich eingetheilten Graden Bleyfaden herunter fallen läßt. Durch diese Fäden werden die äussersten Punkte der Figur deutlicher bezeichnet, als in der ersten Art durch Linien auf der Fläche, wo ein jeder Punkt der äusserste ist, geschehen konnte: sie geben auch dem Künstler eine sinn-  
20 lichere Maaße von einigen der stärksten Erhöhungen und Vertiefungen durch die Grade ihrer Entfernung von Theilen, welche sie decken, und er kan durch Hülfe derselben etwas herzhafter gehen.

Da aber der Schwung einer krummen Linie durch eine  
25 einzige gerade Linie nicht genau zu bestimmen ist, so werden ebenfalls die Umrisse der Figur durch diesen Weg sehr zweifelhaft für den Künstler angedeutet, und in geringen Abweichungen von ihrer Haupt-Fläche wird sich derselbe alle Augenblicke ohne Leitfaden und ohne Hülfe sehen.

Es ist sehr begreiflich, daß in dieser Manier auch das  
30 wahre Verhältniß der Figuren schwer zu finden ist: Man suchet dasselbe durch Horizontal-Linien, [28] welche die Bleyfäden durchschneiden. Die Licht-Strahlen aber aus den Vierecken, die diese von der Figur abstehende Linien machen,  
35 werden unter einem desto grösseren Winkel ins Auge fallen, folglich grösser erscheinen, je höher oder tiefer sie unserem Sehe-Punct sind.

Zum Copiren der Antiquen, mit denen man nicht nach Gefallen umgehen kan, behalten die Bley-Faden noch bis izo ihren Werth, und man hat diese Arbeit noch nicht leichter und sicherer machen können: aber im Arbeiten nach einem Modell ist dieser Weg aus angezeigten Gründen nicht be- 5 stimmt genug.

Michael Angelo hat einen vor ihm unbekanntem Weg genommen, und man muß sich wundern, da ihn die Bildhauer als ihren grossen Meister verehren, daß vielleicht niemand unter ihnen sein Nachfolger geworden. 10

Dieser Phidias neuerer Zeiten und der größte nach den Griechen ist, wie man vermuthen könnte, auf die wahre Spur seiner grossen Lehrer gekommen, wenigstens ist kein anderes Mittel der Welt bekannt geworden, alle möglich sinnlichen Theile und Schönheiten des Modells auf der Figur selbst 15 hinüber zu tragen und auszudrücken.

Vasari hat diese Erfindung desselben etwas unvollkommen beschrieben<sup>1)</sup>: der Begriff nach dessen Bericht ist folgender:

[29] Michael Angelo nahm ein Gefäß mit Wasser, in welches er sein Modell von Wachs oder von einer harten 20 Materie legte: Er erhöhete dasselbe allmählig bis zur Oberfläche des Wassers. Also entdeckten sich zuerst die erhabenen Theile, und die vertieften waren bedeckt, bis endlich das

<sup>1)</sup> Vasari Vite de' Pittori, Scult. & Archit. edit. 1568. Part. III. p. 776.-- „quattro prigioni bozzati, che possono in- 25 segnare à cauare de' marmi le figure con un modo sicuro da non istorpiare i sassi, che il modo è questo, che s' e' si pigliassi una figura di cera ò d' altra materia dura, e si mettessi à giacere in una conca d' acqua, la quale acqua essendo per la sua natura nella sua sommità piana e pari, alzando la detta 30 figura à poco à poco del pari, così vengono à scoprirsi prima le parti più rileuate e à nascondersi i fondi, cioè le parti più basse della figura, tanto che nel fine ella così viene scoperta tutta. Nel medesimo modo si debbono cauare con lo scarpello le figure de' marmi, prima scoprendo le parti più rileuate, e 35 di mano in mano le più [29] basse, il quale modo si vede osservato da Michel Agnolo ne' sopra detti prigioni, i quali Sua Eccellenza vuole, che servino per esempio de' suoi Accademici“

ganzte Modell blos und auffer dem Wasser lag. Auf eben die Art, sagt Vasari, arbeitete Michael Angelo seinen Marmor: er deutete zuerst die erhabenen Theile an, und nach und nach die tieferen.

5 Es scheint, Vasari habe entweder von der Manier seines Freundes nicht den deutlichsten Begriff gehabt, oder die Nachlässigkeit in seiner Erzählung verursachet, daß man sich dieselbe etwas verschieden, von dem, was er berichtet, vorstellen muß.

10 Die Form des Wasser-Gefäßes ist hier nicht deutlich genug bestimmt. Die nach und nach geschene Erhebung seines Modells auffer dem Wasser von unten auf, würde sehr mühsam seyn, und setzet viel mehr voraus, als uns der Geschicht-Schreiber der Künstler hat wollen wissen lassen.

15 Man kan überzeugt seyn, daß Michael Angelo diesen von ihm erfundenen Weg werde aufs möglichste ausstudiret, und sich bequem gemacht haben. Er ist aller Wahrscheinlichkeit nach folgendergestalt verfahren:

Der Künstler nahm ein Gefäß nach der Form der Masse  
20 zu seiner Figur, die wir ein langes Biered setzen wollen. Er bezeichnete die Oberfläche der Seiten dieses viereckigten Kastens mit gewissen Abtheilungen, die er nach einem vergrößerten Maaßstab auf seinen Stein hinüber trug, und auffer dem bemerkte er die inwendigen Seiten desselben von oben bis  
25 auf den Grund mit gewissen Graden. In dem Kasten legte er sein Modell von schwerer Materie, oder befestigte es an dem Boden, wenn es von Wachs war. Er bespannete etwa den Kasten mit einem Gitter nach den gemachten Abtheilungen, nach welchen er Linien auf seinen Stein [30] zeichnete, und  
30 vermuthlich unmittelbar hernach seine Figur. Auf das Modell goß er Wasser, bis es an die äußersten Punkte der erhabenen Theile reichete, und nachdem er denjenigen Theil bemercket hatte, der auf seiner gezeichneten Figur erhoben werden mußte, ließ er ein gewisses Maaß Wasser ab, um den erhobenen  
35 Theil des Modells etwas weiter hervor gehen zu lassen, und fieng alsdenn an, diesen Theil zu bearbeiten, nach der Maaße der Grade, wie er sich entdeckte. War zu gleicher Zeit ein

anderer Theil seines Modells sichtbar geworden, so wurde er auch, so weit er blos war, bearbeitet, und so verfuhr er mit allen erhabenen Theilen.

Es wurde mehr Wasser abgelassen, bis auch die Vertiefungen hervor lagen. Die Grade des Kastens zeigten ihm <sup>5</sup> allemahl die Höhe des gefallenen Wassers, und die Fläche des Wassers die äusserste Grund-Linie der Tiefen an. Eben so viel Grade auf seinem Stein waren seine wahre Maaße.

Das Wasser beschrieb ihm nicht allein die Höhen und Tiefen, sondern auch den Contour seines Modells; und der <sup>10</sup> Raum von den inneren Seiten des Kastens bis an den Umriß der Linie des Wassers, dessen Grösse die Grade der anderen zwey Seiten gaben, war in jedem Punct das Maaß, wie viel er von seinem Stein wegnehmen konnte.

Sein Werk hatte nunmehr die erste aber eine richtige <sup>15</sup> Form erhalten. Die Fläche des Wassers hatte ihm eine Linie beschrieben, von welcher die äussersten Puncte der Erhabenheiten Theile sind. Diese Linie war mit dem Fall des Wassers in seinem Gefässe gleichfalls wagrecht fortgerückt, und der Künstler war dieser Bewegung mit seinem Eisen <sup>20</sup> gefolget, bis dahin, wo ihm das Wasser den niedrigsten Abhang der erhabenen Theile, der mit den Flächen zusammen fließt, bloß zeigte. Er war also mit jedem verjüngten Grad in dem Kasten seines Modells einen gleich gesetzten grösseren Grad auf seiner Figur fortgegangen, und auf diese <sup>25</sup> Art hatte ihn die Linie des Wassers bis über den äussersten Contour in seiner Arbeit geführt, so, daß das Modell nunmehr vom Wasser entblößt lag.

[31] Seine Figur verlangte die schöne Form. Er goß von neuen Wasser auf sein Modell, bis zu einer ihm dien- <sup>30</sup> lichen Höhe, und alsdenn zehlete er die Grade des Kastens bis auf die Linie, welche das Wasser beschrieb, wodurch er die Höhe des erhabenen Theils ersah. Auf eben denselben erhabenen Theil seiner Figur legte er sein Nivotscheid vollkommen wagerecht, und von der untersten Linie desselben nahm <sup>35</sup> er die Maaße bis auf die Vertiefung. Fand er eine gleiche Anzahl verjüngter und grösserer Grade, so war dieses eine

Art Geometrischer Berechnung des Inhalts, und er erhielt den Beweis, daß er richtig verfahren war.

Bey der Wiederholung seiner Arbeit suchte er den Druck und die Bewegung der Muskeln und Sehnen, den Schwung der übrigen kleinen Theile, und das Feinste der Kunst, in seinem Modelle, auch in seiner Figur auszuführen. Das Wasser, welches sich auch an die unmerklichsten Theile legte, zog den Schwung derselben aufs schärfste nach, und beschrieb ihm mit der richtigsten Linie den Contour derselben.

10 Dieser Weg verhindert nicht, dem Modell alle mögliche Lagen zu geben. Ins Profil geleyet, wird es dem Künstler vollends entdecken, was er übersehen hat. Es wird ihm auch den äusseren Contour seiner erhabenen und seiner inneren Theile und den ganzen Durchschnitt zeigen.

15 Alles dieses und die Hoffnung eines guten Erfolgs der Arbeit setzet ein Modell voraus, welches mit Händen der Kunst nach dem wahren Geschmack des Alterthums gebildet worden.

20 Dieses ist die Bahn, auf welcher Michael Angelo bis zur Unsterblichkeit gelanget ist. Sein Ruff und seine Belohnungen erlaubeten ihm Muße, mit solcher Sorgfalt zu arbeiten.

Ein Künstler unserer Zeiten, dem Natur und Fleiß Gaben verliehen, höher zu steigen, und welcher Wahrheit und Wichtigkeit in dieser Manier findet, sieht sich [32] genöthiget, mehr nach Brod, als nach Ehre, zu arbeiten. Er bleibt also in dem ihm üblichen Gleise, worinn er eine grössere Fertigkeit zu zeigen glaubet, und fähret fort, sein durch langwierige Uebung erlangtes Augenmaaß zu seiner Regel zu nehmen.

30 Dieses Augenmaaß, welches ihn vornehmlich führen muß, ist endlich durch practische Wege, die zum Theil sehr zweifelhaft sind, ziemlich entscheidend worden: wie fein und zuverlässig würde er es gemacht haben, wenn er es von Jugend auf nach untrüglichen Regeln gebildet hätte?

Würden angehende Künstler bey der ersten Anführung, in Thon oder in andere Materie zu arbeiten, nach dieser

sichern Manier des Michael Angelo angewiesen, die dieser nach langen Forschen gefunden, so könnten sie hoffen, so nahe, wie er, den Griechen zu kommen.

Alles, was zum Preiß der Griechischen Werke in der Bildhauer-Kunst kan gesagt werden, solte nach aller Wahrscheinlichkeit auch von der Mahleren der Griechen gelten. Die Zeit aber und die Wuth der Menschen hat uns die Mittel geraubet, einen ununstößlichen Ausspruch darüber zu thun.

Man gestehet den Griechischen Malern Zeichnung und Ausdruck zu; und das ist alles: Perspectiv, Composition und Colorit spricht man ihnen ab. Dieses Urtheil gründet sich theils auf halb erhobene Arbeiten, theils auf die entdeckten Mahleren der Alten (der Griechen kan man nicht sagen) in und bey Rom, in unterirdischen Gewölbern der Palläste des Mäenas, des Titus, Trajans und der Antoniner, von welchen nicht viel über dreyßig bis izo ganz erhalten worden, und einige sind nur in Mosaischer Arbeit.

Turnbull hat seinem Werke von der alten Mahleren <sup>1)</sup> eine Sammlung der bekanntesten Stücke, von Camillo Paderni gezeichnet und von Mynde gestochen, [33] beygefüget, welche dem prächtigen und gemißbrauchten Papier seines Buchs den einzigen Werth geben. Unter denselben sind zwey, wovon die Originale selbst in dem Cabinet des berühmten Arztes Richard Meads in London sind.

Daß Poußin nach der so genannten Aldobrandinischen Hochzeit studiret; daß sich noch Zeichnungen finden, die Annibal Caraccio nach dem vorgegebenen Marcus Coriolanus gemacht; und daß man eine grosse Gleichheit unter den Köpfen in Guido Reni Wercken, und unter den Köpfen auf der bekannten Mosaischen Entführung der Europa, hat finden wollen, ist bereits von andern bemercket.

Wenn dergleichen Fresco-Gemählde ein gegründetes Urtheil von der Mahleren der Alten geben können; so würde man den Künstlern unter ihnen aus Ueberbleibseln von dieser Art auch die Zeichnung und den Ausdruck streitig machen wollen.

<sup>1)</sup> Turnbull's Treatise on ancient Painting, 1740. fol.

Die von den Wänden des Herculaniſchen Theaters mit ſamt der Mauer verſetzte Mahlereyen mit Figuren in Lebens-Größe, geben uns, wie man verſichert, einen ſchlechten Begriff davon. Der Theſeus, als ein Ueberwinder des Minotauren, wie ihm die  
 5 jungen Athenienſer die Hände küſſen und ſeine Knie umfaſſen: die Flora neſt den Hercules und einen Faun: der vorgegebene Gerichtsſpruch des Decemvirs Appius Claudius, ſind nach dem Augen-Zeugniß eines Künſtlers zum Theil mittelmäßig und zum Theil fehlerhaft gezeichnet. In den mehreſten  
 10 Köpfen iſt, wie man verſichert, nicht allein kein Ausdruck, ſondern in dem Appius Claudius ſind auch keine guten Charactere.

Aber eben dieſes beweiset, daß es Mahlereyen von der Hand ſehr mittelmäßiger Meiſter ſind; da die Wiſſenſchaft  
 15 der ſchönen Verhältniſſe, der Umriſſe der Körper, und des Ausdrucks bey Griechiſchen Bildhauern, auch ihren guten Mahlern eigen geweſen ſeyn muß.

Dieſe den alten Mahlern zugestandene Theile der Kunſt laſſen den neueren Mahlern noch ſehr viel Verdienſte um  
 20 dieſelbe.

[34] In der Perſpectiv gehöret ihnen der Vorzug unſtreitig, und er bleibt, bey aller gelehrten Vertheidigung der Alten, in Anſehung dieſer Wiſſenſchaft, auf Seiten der Neueren. Die Geſetze der Composition und Ordonnance, ſo ſtark auch  
 25 Eſion in derſelben geweſen ſeyn mag, waren den Alten nur zum Theil und unvollkommen bekannt; wie die erhobenen Arbeiten von Zeiten, wo die Griechiſchen Künſte in Rom geblühet, darthun können.

In der Colorit ſcheinen die Nachrichten in den Schriften  
 30 der Alten und die Ueberbleibſel der alten Mahlerey auch zum Vortheil der neueren Künſtler zu entſcheiden.

Verſchiedene Arten von Vorſtellungen der Mahlerey ſind gleichfalls zu einen höheren Grad der Vollkommenheit in neuern Zeiten gelanget. In Viehſtücken und Landſchaften  
 35 haben unſere Mahler allem Anſehen nach die alten Mahler übertroffen. Die ſchöneren Arten von Thieren unter andern Himmel-Strichen ſcheinen ihnen nicht bekannt geweſen zu ſeyn;

wenn man aus einzelnen Fällen, von dem Pferde des Marcus Aurelius, von den beyden Pferden in Monte Cavallo, ja von den vorgegebenen Pysippischen Pferden über dem Portal der S. Marcus-Kirche in Venedig, von dem Farnesischen Ochsen und den übrigen Thieren dieses Gruppo, 5 schliessen darf.

Es ist hier im Vorbeygehen anzuführen, daß die Alten bey ihren Pferden die Diametralische Bewegung der Beine nicht beobachtet haben, wie an den Pferden in Venedig und auf alten Münzen zu sehen ist. Einige Neuere sind ihnen 10 hierinn aus Unwissenheit gefolget, und so gar vertheidiget worden.

Unsere Landschaften, sonderlich der Niederländischen Mahler, haben ihre Schönheit vornehmlich dem Oel-Mahlen zu danken: ihre Farben haben dadurch mehrere Kraft, Freudigkeit und 15 Erhobenheit erlanget, und die Natur selbst unter einem dickern und feuchtern Himmel hat zur Erweiterung der Kunst in dieser Art nicht wenig beygetragen.

[35] Es verdienen die angezeigten und einige andere Vorzüge der neueren Mahler vor den alten, in ein grösseres 20 Licht, durch gründlichere Beweise, als noch bisher geschehen ist, gesetzt zu werden.

Zur Erweiterung der Kunst ist noch ein grosser Schritt übrig zu thun. Der Künstler, welcher von der gemeinen Bahn abzuweichen anfängt, oder wirklich abgewichen ist, suchet 25 diesen Schritt zu wagen; aber sein Fuß bleibt an dem jähesten Ort der Kunst stehen, und hier siehet er sich hilflos.

Die Geschichte der Heiligen, die Fabeln und Verwandlungen sind der ewige und fast einzige Vorwurf der neueren Mahler 30 seit einigen Jahrhunderten: Man hat sie auf tausenderley Art gewandt und ausgekünstelt, daß endlich Ueberdruß und Eckel den Weisen in der Kunst und den Kenner überfallen muß.

Ein Künstler, der eine Seele hat, die denken gelernet, läßt dieselbe nicht müßig und ohne Beschäftigung bey einer 35 Daphne und bey einem Apollo; bey einer Entführung der Proserpina, einer Europa und bey dergleichen. Er suchet sich

als einen Dichter zu zeigen, und Figuren durch Bilder, das ist, allegorisch zu mahlen.

Die Mahlerey erstreckt sich auch auf Dinge, die nicht sinnlich sind; diese sind ihr höchstes Ziel, und die Griechen haben sich bemühet, dasselbe zu erreichen, wie die Schriften der Alten bezeugen. Aristides, ein Mahler, der die Seele schilderte, hat so gar, wie man sagt, den Character eines ganzen Volks ausdrücken können. Er mahlete die Athenienser, wie sie gütig und zugleich grausam, leichtsinnig und zugleich hartnäckig, brav und zugleich feige waren. Scheinet die Vorstellung möglich, so ist sie es nur allein durch den Weg der Allegorie, durch Bilder, die allgemeine Begriffe bedeuten.

Der Künstler befindet sich hier wie in einer Einöde. Die Sprachen der wilden Indianer, die einen grossen Mangel an dergleichen Begriffen haben, und [36] die kein Wort enthalten, welches Erkentlichkeit, Raum, Dauer u. s. w. bezeichnen könnte, sind nicht leerer von solchen Zeichen, als es die Mahlerey zu unseren Zeiten ist. Derjenige Mahler, der weiter denket als seine Palette reichet, wünschet einen gelehrten Vorrath zu haben, wohin er gehen, und bedeutende und sinnlich gemachte Zeichen von Dingen, die nicht sinnlich sind, nehmen könnte. Ein vollständig Werk in dieser Art ist noch nicht vorhanden: die bisherigen Versuche sind nicht beträchtlich genug, und reichen nicht bis an diese grosse Absichten. Der Künstler wird wissen, wie weit ihm des Ripa Iconologie, die Denck-Bilder der alten Völker von van Hooghe Genügethüm werden.

Dieses ist die Ursach, daß die grössten Mahler nur bekannte Vorwürfe gewählt. Annibal Caraccio, an statt, daß er die berühmtesten Thaten und Begebenheiten des Hauses Farnese in der Farnesischen Gallerie, als ein Allegorischer Dichter durch allgemeine Symbola und durch sinnliche Bilder hätte vorstellen können, hat hier seine ganze Stärke blos in bekannten Fabeln gezeiget.

Die Königlische Gallerie der Schildereyen in Dresden enthält ohne Zweifel einen Schatz von Werken der grössten Meister, der vielleicht alle Gallerien in der Welt übertrifft,

und Se. Majestät haben, als der weiseste Kenner der schönen Künste, nach einer strengen Wahl nur das Vollkommenste in seiner Art gesucht; aber wie wenig historische Werke findet man in diesem königlichen Schatz! von Allegorischen, von dichterischen Gemälden noch weniger. 5

Der grosse Rubens ist der vorzüglichste unter grossen Malern, der sich auf den unbetretenen Weg dieser Malerey in grossen Werken als ein erhabener Dichter, gewaget. Die Lurenburgische Gallerie, als sein grösstes Werk, ist durch die Hand der geschicktesten Kupferstecher der ganzen Welt bekannt 10 worden.

Nach ihm ist in neueren Zeiten nicht leicht ein erhabeneres Werk in dieser Art unternommen und ausgeführt worden, dergleichen die Cuppola der Kaiserlichen [37] Bibliothec in Wien ist, von Daniel Gran gemahlet, und von Sedelmayern 15 in Kupfer gestochen. Die Vergötterung des Hercules in Versailles als eine Allusion auf den Cardinal Hercules von Fleury, von Le Moine gemahlet, womit Frankreich als mit der grössten Composition in der Welt pranget, ist gegen die gelehrte und sinureiche Malerey des deutschen Malers eine 20 sehr gemeine und kurzsichtige Allegorie: sie ist wie ein Lob-Gedicht, worinn die stärksten Gedanken sich auf den Rahmen im Calender beziehen. Hier war der Ort, etwas Grosses zu machen, und man muß sich wundern, daß es nicht geschehen ist. Man siehet aber auch zugleich ein, hätte auch die Ver- 25 götterung eines Ministers den vornehmsten Plafond des königlichen Schlosses zieren sollen, woran es dem Maler gefehlet.

Der Künstler hat ein Werk vonnöthen, welches aus der ganzen Mythologie, aus den besten Dichtern alter und neuerer 30 Zeiten, aus der geheimen Weltweisheit vieler Völker, aus den Denkmählern des Alterthums auf Steinen, Münzen und Geräthen diejenige sinnliche Figuren und Bilder enthält, wodurch allgemeine Begriffe dichterisch gebildet worden. Dieser reiche Stoff würde in gewisse bequeme Classen zu bringen, 35 und durch eine besondere Anwendung und Deutung auf mögliche einzelne Fälle, zum Unterricht der Künstler, einzurichten seyn.

Hierdurch würde zu gleicher Zeit ein grosses Feld geöfnet, zur Nachahmung der Alten, und unseren Werken einen erhabenen Geschmack des Alterthums zu geben.

Der gute Geschmack in unseren heutigen Verzierungen, welcher seit der Zeit, da Vitruv bittere Klagen über das Verderbniß desselben führete, sich in neueren Zeiten noch mehr verderbet hat, theils durch die von Morto, einem Mahler von Feltro gebürtig, in Schwang gebrachte Grottesken, theils durch nichts bedeutende Mahlereyen unserer Zimmer, könnte zugleich durch ein gründlicheres Studium der Allegorie gereinigt werden und Wahrheit und Verstand erhalten.

[38] Unsere Schnirkel und das allerliebste Muschelwerck, ohne welches izo keine Zierrath förmlich werden kan, hat manchemahl nicht mehr Natur, als Vitruvs Leuchter, welche kleine Schlösser und Balläste trugen. Die Allegorie könnte eine Gelehrsamkeit an die Hand geben, auch die kleinsten Verzierungen dem Ort, wo sie stehen, gemäß zu machen.

Reddere personæ seic conuenientia cuique.

H O R.

Die Gemählde an Decken und über den Thüren stehen, mehrentheils nur da, um ihren Ort zu füllen, und um die ledigen Plätze zu decken, welche nicht mit lauter Vergöldungen können angefüllet werden. Sie haben nicht allein kein Verhältniß mit dem Stand und mit den Umständen des Besitzers, sondern sie sind demselben so gar oftmahls nachtheilig.

Der Abscheu vor den leeren Raum füllet also die Wände; und Gemählde von Gedanken leer, sollen das Leere ersetzen.

Dieses ist die Ursach, daß der Künstler, den man seiner Willkühr überläßt, aus Mangel allegorischer Bilder oft Vorwürfe wählet, die mehr zur Satire, als zur Ehre desjenigen, dem er seine Kunst weiht, gereichen müssen: und vielleicht, um sich hiervor in Sicherheit zu stellen, verlangt man aus seiner Vorsicht von dem Mahler, Bilder zu machen, die nichts bedeuten sollen.

Es macht oft Mühe, auch dergleichen zu finden, und endlich

- - - - - velut ægri somnia, vanæ  
Fingentur species.

H O R.

Man benimmt also der Mahlerey dasjenige, worinn ihr größtes Glück bestehet, nehmlich die Vorstellung unsichtbarer, 5 vergangener und zukünftiger Dinge.

[39] Diejenigen Mahlereyen aber, welche an diesem oder jenem Ort bedeutend werden könnten, verlihren das, was sie thun würden, durch einen gleichgültigen oder unbequemen Platz, den man ihnen anweist. 10

Der Bauherr eines neuen Gebäudes

Dives agris, dives positus in fœnore nummis.

H O R.

wird vielleicht über die hohen Thüren seiner Zimmer und Säle kleine Bilder setzen lassen, die wider den Augen-Punct 15 und wider die Gründe der Perspectiv anstoßen. Die Rede ist hier von solchen Stücken, die ein Theil der festen und unbeweglichen Zierathen sind; nicht von solchen, die in einer Sammlung nach der Symmetrie geordnet werden.

Die Wahl in Verzierungen der Bau-Kunst ist zuweilen 20 nicht gründlicher: Armaturen und Trophæen werden allemahl auf ein Jagd-Haus eben so unbequem stehen, als Ganymedes und der Adler, Jupiter und Leda unter der erhobenen Arbeit der Thüren von Erzt, am Eingang der St. Peters-Kirche in Rom. 25

Alle Künste haben einen gedoppelten Endzweck: sie sollen vergnügen und zugleich unterrichten, und viele von den größten Landschaft-Mahlern haben daher geglaubet, sie würden ihrer Kunst nur zur Hälfte ein Genüge gethan haben, wenn sie ihre Landschaften ohne alle Figuren gelassen hätten. 30

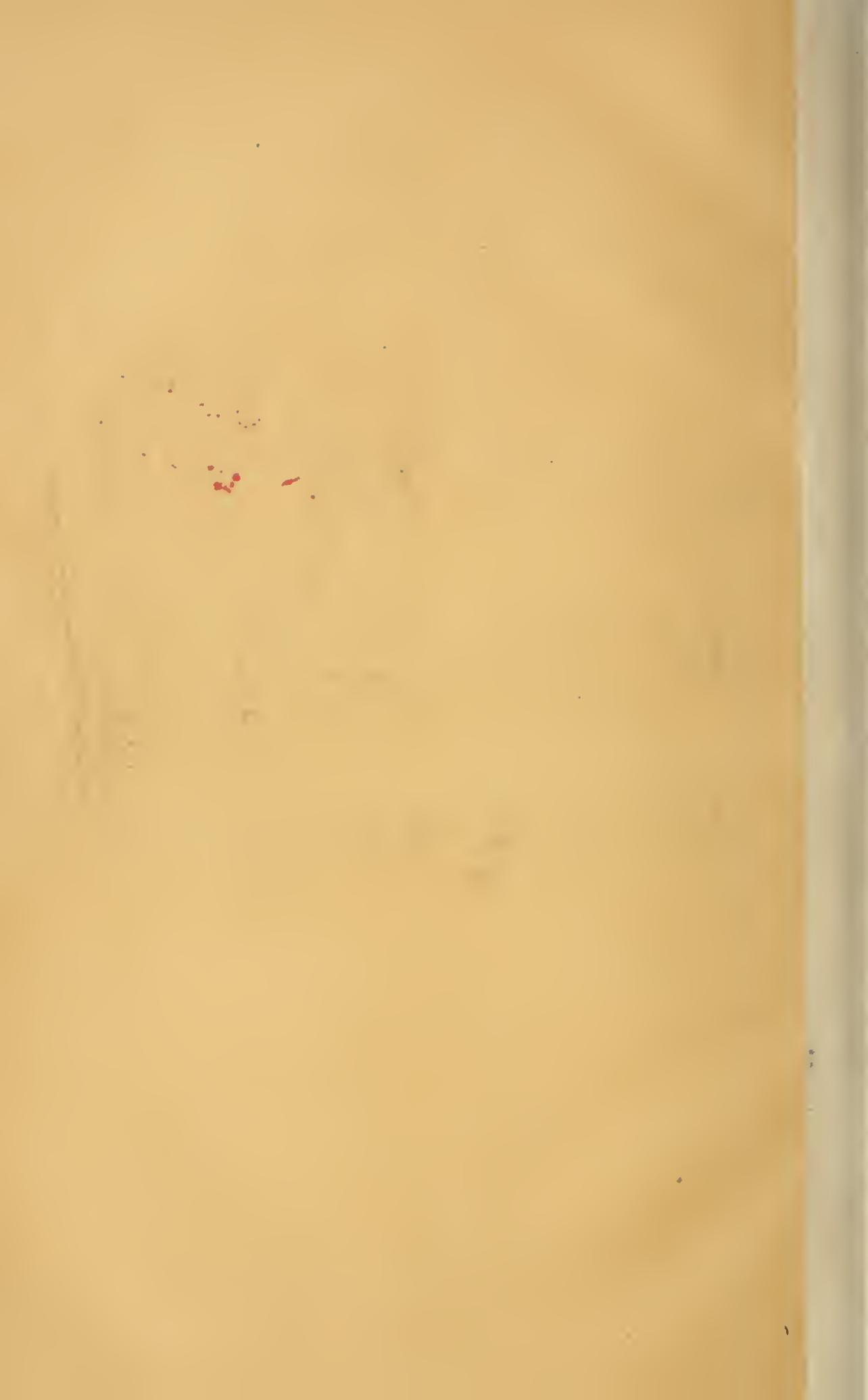
Der Pinsel, den der Künstler führet, soll im Verstand getunckt seyn, wie jemand von dem Schreibe-Griffel des Aristoteles gesaget hat: Er soll mehr zu denken hinterlassen, als was er dem Auge gezeigt, und dieses wird der Künstler erhalten, wenn er seine Gedanken in Allegorien nicht zu 35 verstecken, sondern einzukleiden gelernet hat. Hat er einen

Vorwurf, den er selbst gewählet, oder der ihm ge- [40] geben  
worden, welcher dichterisch gemacht, oder zu machen ist, so  
wird ihn seine Kunst begeistern, und wird das Feuer, welches  
Prometheus den Göttern raubete, in ihm erwecken. Der  
5 Kenner wird zu denken haben, und der bloße Liebhaber wird  
es lernen.



Friedrichstadt,  
gedruckt bey Christian Heinrich Hagenmüller.





NB Winckelmann, Johann Joachim  
90 Gedanken über die  
W56 Nachahmung der griechischen  
1885 Werke 1. Ausg.

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

